Le versioni italiane rappresentate delle opere di Riccardo Wagner

DISSERTATION

zur Erlangung
der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg in der Schweiz,
vorgelegt von

JOSEF ANNEN

Tipografia Moderna Pax, Muralto-Locarno

1943

Le versioni italiane rappresentate delle opere di Riccardo Wagner

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz, vorgelegt von

JOSEF ANNEN

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren P. Arcari (erster Referent)
und R. Newald (zweiter Referent)

Freiburg, den 13. März 1943

Der Dekan: Prof. Oehl

Tipografia Moderna Pax, Muralto-Locarno

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem lieben Vater selig
und meiner lieben Mutter
zugeeignet

VORWORT

Die begeisterte Aufnahme, die Richard Wagner in Italien gefunden hat, und die vorzüglichen Aufführungen seiner Musikdramen auf den weltbekannten Opernbühnen dieses Landes, könnte zur Annahme verleiten, dass dieser Anklang und dieser Beifall nicht nur der neuartigen Opernmusik des grossen deutschen Meisters, sondern wenigstens zum Teil auch seiner kunstvollen Operndichtung galten. Denn wie könnte die Eigentümlichkeit von Wagners Opern voll und richtig erfasst werden, ohne die Erkenntnis des dichterischen Wertes seiner Textbücher und ihrer Stellung zur Musik? Richard Wagner war, wie einst Claudio Monteverdi und Christoph Willibald Gluck, viel eher Musikdramatiker als Opernkomponist, und Monteverdis Wahlspruch «Das Wort sei Gebieterin der Musik und nicht ihre Sklavin» fand in Wagners Musikdramen seine höchste Erfüllung. Um dem Wort diese Würde und diese Stellung zu verleihen, hat Richard Wagner, der zugleich Musiker und Dichter war, die Libretti seiner Opern selber geschrieben. Er tat dies mit dem ganzen Einsatz seiner hohen dichterischen Begabung und schuf auf diese Weise Textbücher, die weit über den bedauernswerten Tiefstand dieser vielfach servilen und verkommenen Literaturgattung hinausragen.

Die möglichst getreue Wiedergabe sowohl des Inhalts von Wagners Libretti wie auch ihres dichterischen Gehalts hätte somit für jeden ernsthaften Uebersetzer nicht nur eine selbstverständliche Pflicht, sondern auch ein Gebot der Kunst bedeuten sollen. Nun, die Verfasser der für die Aufführungen bestimmten italienischen Uebersetzungen dieser Libretti besassen offenbar weder die Bereitschaft zu einer unverfälschten Wiedergabe, noch waren sie, zufolge ihrer zum Teil sehr notdürftigen Kenntnis der deutschen Sprache, überhaupt hiezu befähigt. Zahlreich sind die Stellen, die von ihnen gänzlich missverstanden wurden und denen sie nicht selten gerade den gegenteiligen Sinn dessen gaben, was Wagner ausdrücken wollte. Namentlich Arrigo Boito und Giovanni Zanardini übergingen in leichtfertiger Art die offensichtlichen Ungereimtheiten ihrer Uebersetzungen, in denen der Originaltext oft kaum wiederzuerkennen ist.

In der vorliegenden Arbeit habe ich mir die Aufgabe gestellt, diese Texte, die sich an den italienischen Opernbühnen leider bis in unsere Tage

behaupten konnten, kritisch zu durchleuchten. Es kam mir dabei zugute, dass ich mich auf die hervorragenden und wohl kaum zu übertreffenden Uebersetzungen eines der bedeutendsten italienischen Germanisten der Gegenwart, Guido Manacorda, stützen konnte.

Ich habe die italienische Sprache gewählt, um meine Ausführungen den am Thema besonders interessierten Kreisen zugänglicher zu machen, nicht zuletzt aber auch in wacher Erinnerung an die vertrauten Klänge meiner tessiner Jugendheimat.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich Herrn Professor Paolo Arcari für seine rege Anteilnahme am Entstehen und am Werden dieser Arbeit meinen wärmsten Dank aussprechen.

Josef Annen

INTRODUZIONE

Le undici opere di Riccardo Wagner sono state interpretate e rappresentate in Italia da direttori geniali e da attori insigni, con un amore, con un'intelligenza e con una perfezione non sempre raggiunte dai connazionali di questo massimo esponente dell'opera romantica nella stessa Germania. Questo fatto è testimoniato tra l'altro dall'ammirazione e dalla riconoscenza del Maestro per le celebri rappresentazioni bolognesi del Lohengrin[1]*, dalle entusiastiche accoglienze avute da I Maestri Cantori diretti da Arturo Toscanini ed infine dal lusinghiero giudizio del figlio di Riccardo Wagner, Sigfrido, il quale trovò stupenda la rappresentazione italiana delle quattro opere che costituiscono L'Anello del Nibelungo.*

Il valore e la celebrità di queste rappresentazioni wagneriane sono comprovate con efficacia più convincente ancora dall'eco che esse ben presto suscitarono oltre le Alpi e i mari. A Londra, nel 1879, vennero rappresentati in lingua italiana Il Vascello Fantasma, e dieci anni più tardi, I Maestri Cantori; a Mosca, nel 1894, vennero dati, sempre in lingua italiana, Il Vascello Fantasma, ad Alessandria d'Egitto nel 1897 il Lohengrin e l'anno seguente il Tannhäuser; nel 1905, ancora ad Alessandria, fu messa in scena l'opera Tristano e Isotta.[2])

Non occorre rilevare che le valutazioni ammirative, in Italia e all'estero, del modo nel quale gli artisti italiani hanno saputo rendere le opere di questo grande compositore straniero, valutazioni d'altronde compensate da critiche e da polemiche abbondanti, hanno per oggetto non il testo delle opere wagneriane, ma più o meno esclusivamente l'interpretazione musicale e la rappresentazione drammatica.

Da anni ormai gli artisti, il pubblico, i critici e non di rado gli stessi compositori erano assuefatti a vedere nel testo delle opere un accessorio quasi trascurabile ed effettivamente il livello letterario della grande maggioranza dei libretti d'opera non era davvero tale da meritare un interesse che andasse oltre la curiosità. Quanto discredito doveva pesare su quest'umile servo della grande e brillante opera italiana se Gioacchino Rossini potè affermare che egli, per conto suo, sarebbe stato disposto a mettere in musica anche la lista del bucato!

---

1) Cfr. Lettera di R. Wagner a Arrigo Boito dopo la rappresentazione del *Lohengrin* a Bologna in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* vol. IX, p. 287 e segg. Inoltre: op. cit. vol. VI, p. 269, nota.

2) PANIZZARDI: *Wagner in Italia*, vol. II, p. 268.

Delle versioni italiane, ritmiche e rappresentate, delle undici opere wagneriane solo due, come vedremo, si alzano sopra il basso livello artistico di questo genere letterario troppo trascurato. Nulla in esse tradisce che il testo originale di questi libretti possiede, per le doti e l'esplicita volontà del suo autore, un innegabile valore poetico.

Questo singolare autore di libretti d'opera fu il Wagner stesso, uno dei rari compositori operistici che non volle ricorrere alla difficoltosa collaborazione di un librettista. La ragione di questo suo rifiuto non è da ricercarsi in un capriccio, bensì nel fermo intento, sentito e professato come un'alta missione, di riabilitare la parola di fronte alla musica e di affrancarla dalla dura tirannia dell'espressione musicale. A questo problema il grande compositore-poeta ha riservato ampia parte dei suoi numerosi scritti teorici. Il Wagner ha attribuito alla poesia, rispetto alla musica che l'accompagna, una funzione essenziale. I due linguaggi, quello parlato (Wortsprache) e quello musicale (Tonsprache), devono congiungersi e completarsi intimamente; non più dunque servitù della parola e tirannica sovranità della musica, ma armonico rapporto di un connubbio perfetto.

Questo compito meritevole ed anche ardito di elevare e riabilitare il libretto fu effettivamente realizzato da Riccardo Wagner nei suoi testi d'opera; non tanto, però, da creare degli undici libretti altrettanti capolavori dell'arte poetica, e senza mai far raggiungere ad essi la forza e l'originalità della sua musica. Tuttavia, neppure possono essere considerati dappoco se Nietzsche, che non fu solamente un filosofo ma anche uno dei massimi maestri della lingua tedesca, ebbe a dire del testo delle opere della Tetralogia: non esservi espressione tedesca, fuori della goethiana, che desse simile gioia al lettore[1]*). Quanto a Die Meistersinger von Nürnberg ci fu chi affermò che questo dramma si presta senz'altro ad una recita teatrale.*[2])

Ora, se nelle opere del Wagner, l'accordo fra la parola e la musica, fra la frase letteraria e la frase musicale, è stato studiato e curato fino a riuscire il più intimo e perfetto possibile, e se questo accordo è stato ritenuto dal compositore indispensabile e indissolubile, è evidente la necessità che esso venga mantenuto anche nelle rappresentazioni delle stesse in lingua straniera. Il rispetto al contenuto del testo originale e la massima fedeltà nel rendere la lunghezza e il ritmo di ogni singolo verso, sono quindi, nel caso delle traduzioni dei libretti wagneriani, indispensabili.

---

1) *Es geht eine Lust am Deutschen durch Wagners Dichtung, eine Herzlichkeit und Freimütigkeit im Verkehr mit ihm, wie so etwas, außer bei Goethe, bei keinem Deutschen sich nachfühlen lässt.* (Estratto da *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873 — 1876, in *Werke*, Lipsia, Neumann, 1906; vol. II, p. 561.)

2) ADLER, GUIDO: *Richard Wagner, Vorlesungen*, p. 286.

Ho già accennato che lo stile delle versioni italiane di questi testi non differisce sensibilmente da quello antiquato, stereotipato e decandente della maggior parte dei libretti d'opera italiani.
I traduttori italiani non solo hanno trascurato e dissipato il valore poetico del testo delle opere del Wagner, ma ne hanno frainteso e alterato anche il contenuto. La frequenza e la gravità di queste alterazioni variano, naturalmente, da versione a versione; anche nelle meno disastrose però il confronto col testo originale rende manifesti difetti ed errori incompatibili anche con le più modeste esigenze della correttezza e della serietà.

I versi dei libretti wagneriani ammontano complessivamente a poco meno di ventimila. Nelle traduzioni italiane almeno metà di questi andrebbe riprovata per aver, in un modo o in un altro alterato, non dico la genuinità dell'espressione originale, poichè ciò in una certa misura è inevitabile, ma la sua stessa sostanza.

Nel mio presente lavoro mi sono limitato a illustrare, con citazioni che per ognuno dei casi si potrebbero moltiplicare, le tendenze generali, i pochi pregi e i numerosi difetti di ogni singola versione. In ciascuna ho esaminato l'atteggiamento del traduttore riguardo all'aspetto esteriore del testo wagneriano, dando speciale rilievo alla cantabilità della traduzione; la parte principale della mia fatica è però costituita da citazioni e osservazioni che riguardano la fedeltà al contenuto.

Per questo mio studio mi sono servito ampiamente delle versioni ritmiche, ma non adatte allo spartito, che del testo delle opere wagneriane ci ha dato uno dei più illustri germanisti italiani viventi: Guido Manacorda. Queste sue versioni, corredate ciascuna da un'introduzione e da un ampio commento, sono il frutto di studi oltremodo vasti e approfonditi sulle principali questioni relative ai drammi musicati dal Wagner. Sono versioni di un'esattezza e di una fedeltà difficilmente superabili e tali da ben compensare il grande compositore tedesco dei gravi torti subiti dai suoi libretti per opera di traduttori mediocri.

RIENZI

L'autore della versione italiana di questa prima opera del Wagner è ARRIGO BOITO[1]), il più noto ma, purtroppo, anche uno dei peggiori traduttori wagneriani in Italia. La sua traduzione, edita dal Ricordi nel 1874[2]), è l'unica finora usata nelle rappresentazioni italiane di quest'opera data per la prima volta nel 1874 al teatro *La Fenice* di Venezia. [3])

Dell'originale del *Rienzi* esistono tre edizioni con sensibili varianti: il testo letterario, il testo dello spartito[4]) e un testo abbreviato[5]). Dai pochi e incerti indizi che affiorano dalla liberissima e scorretta versione del Boito si può presumere che questi abbia tradotto il testo originale letterario.

Nella traduzione che figura nell'edizione Ricordi, del testo solo, anche dopo un sommario esame sorprendono la frequenza e l'estensione dei tagli che, complessivamente, riducono il testo originale letterario di circa un terzo.

Affinchè la traduzione di un testo d'opera sia c a n t a b i l e secondo la melodia accoppiata al testo originale occorre che essa soddisfi a speciali requisiti di ordine ritmico e quantitativo; è necessario cioè che entro il limite determinato da ciascuna sosta nel canto la traduzione conti uguale numero di sillabe dell'originale e che mantenga con la maggiore esattezza possibile la posizione degli accenti tonici. Trattandosi di testi in poesia basterà in pratica che questa conformità della traduzione al testo originale venga effettuata nel limite di ogni singolo verso.

---

1) Data la celebrità di questo poeta e musicista, nato a Padova nel 1842 e morto a Milano nel 1918, mi limito a far notare che il Boito oltre al *Rienzi* ha tradotto del Wagner: il libretto del *Tristano* e in più, cinque canti, tre melodie e *La cena degli Apostoli.* Per Riccardo Wagner il Boito ha nutrito grande ammirazione e come lui ha voluto essere librettista di se stesso, intenzione, questa, realizzata nell'opera *Mefistofele.* Come traduttore di testi per musica il Boito ha inoltre scritto la versione italiana del *Freischütz* di Carl Maria von Weber, di *Le cento Vergini* del Lococq e *Il requiem di Mignon* del Rubinstein.

2) MANACORDA: *Rienzi,* nota 10 a p. 160-161.

3) PANIZZARDI: *Wagner in Italia,* vol. II, p. 269.

4) Il testo letterario delle undici opere del Wagner figura assieme agli altri suoi scritti nei dieci volumi delle *Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig, Breitkopf und Härtel;* il testo dello spartito delle stesse opere si trova nella *Textbibliothek* della stessa casa editrice.

5) MANACORDA: *Rienzi,* prefazione, p. XII/XIII.
GOLTHER: *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen* (edizione *Goldene Klassiker-Bibliothek,* vol. X, Anmerkungen p. 13).

Nella versione del Boito essa è molto difettosa e spesso manca affatto. Non si contano i versi nei quali mancano o eccedono rispetto all'originale una o più sillabe. Talvolta, come nel caso dell'esempio che segue, la versione conta un numero di sillabe addirittura doppio:

Der Friede hoch! Lang blühe Rom!

Pace a noi doni il destino
Fino ai più remoti dì!

Nelle seguenti due battute della prima scena dell'atto I. il testo wagneriano conta rispettivamente diciotto e diciasette sillabe; nella versione del Boito invece abbiamo nella prima battuta ventiquattro sillabe mentre la seconda ne conta solamente otto:

Rienzi

Für Rom! — Sie ziehen aus den Toren: —
Nun denn, ich will sie euch verschliessen!

Raimondo

Wann endlich machst du ernst, Rienzi,
Und brichst der Uebermüth'gen Macht?

Rienzi

Viva Roma! ecco! agli spaldi
Corron già, le sacre porte
Chiuderem su quei ribaldi.

Raimondo

Rienzi, è in te la nostra sorte.

Tali divergenze fra l'originale e la versione sono frequentissime e dimostrano chiaramente che il Boito non si è molto preoccupato dell'adattamento del suo testo allo spartito. La stessa incuria notiamo in merito alla ripartizione degli accenti nei singoli versi. Ho già fatto notare che, dato l'intimo accordo esistente fra la musica e il testo wagneriano, lo spostamento degli accenti tonici nella traduzione ne compromette la cantabilità. Indubbiamente tale necessità aggrava notevolmente la già dura fatica del traduttore di testi destinati al canto; tuttavia le difficoltà che ne risultano non sono tali da giustificare l'atteggiamento del Boito che, per lunghi tratti, non si è preoccupato nè delle esigenze formali nè del rispetto al contenuto.

Per ciò che riguarda la corrispondenza ritmica dei due testi, va notato che il metro più frequentemente usato dal Wagner nel libretto di questa sua prima opera è il tetrametro giambico, un verso di otto sillabe con l'accento sulle pari che il Boito generalmente ha reso con l'ottonario della versificazione italiana. Ora, se questi due metri si equivalgono nel numero delle sillabe, ritmicamente invece non concordano affatto. Riporto come esempio il Canto del Laterano che figura quasi alla fine del I. atto:

Erwacht, ihr Schläfer nah' und fern,
Und hört die frohe Botschaft an:
Daß Roma's schmacherlosch'ner Stern
Vom Himmel neues Licht gewann!
Seht, wie er strahlt und sonnengleich
In ferne Nachwelt siegend bricht!
Zur Nacht sinkt Schmach und totenbleich,
Zum Wonnetag steigt Freiheitslicht!

Su! dormienti, udite ormai
L'alto annunzio proclamar.
Roma sorge e in vivi rai
L'astro suo torna a brillar.
Ecco! il riso dell'albore
Vince l'ombra, il sonno, il duolo
Ecco il regno dell'amore
Spunta già sul nostro suol.

Come risulta dal confronto dei due testi, gli accenti cadono nell'originale sulle sillabe pari, mentre nella versione, trattandosi di ottonari, sono accentuate le dispari.

Quanto ai pentametri giambici, versi di dieci e undici sillabe e con gli accenti nuovamente sulle sillabe pari, nella versione del Boito essi sono generalmente resi con degli endecasillabi. La corrispondenza di solito è esatta, però sono vari i casi in cui l'endecasillabo della traduzione diverge dal pentametro giambico del testo originale ora nel ritmo ora nel numero delle sillabe. Neppure manca qualche caso di sostituzione dell'endecasillabo con l'ottonario.

Perfetta è la conformità della versione al ritmo e alla lunghezza dei versi delle arie. Il Boito si è qui servito del settenario che si adatta con precisione al trimetro giambico usato dal Wagner in questi tratti puramente lirici. Da questa conformità hanno tratto grande vantaggio la cantabilità del terzetto di Irene, Adriano e Rienzi, nella 2a scena del I. atto *(L'idea del patrio suolo)*; il duetto di Irene e Adriano nella scena seguente *(Un mondo di dolori)*; il finale del II. atto *(Sublime guiderdone)* e, all'inizio di questo stesso atto, il Canto dei messi di pace.

Esaminando l'adattamento della versione alla metrica del testo originale occorre considerare che il Wagner non si è servito esclusivamente dei vari metri giambici; nel libretto del *Rienzi* troviamo delle varietà ritmiche e, oltre a queste delle scorrettezze che nessuno dei tradizionali schemi metrici italiani sarebbe atto a rendere con precisione. Abbiamo visto come il Boito si sia scostato dal ritmo e dalla lunghezza dei versi wagneriani anche nei casi dove avrebbe potuto attenervisi senza urtare contro le norme della versificazione italiana; ci si può quindi immaginare con quanta maggiore leggerezza egli abbia sorvolato sulle esigenze della corrispondenza metrica nella traduzione di versi che non sono riducibili agli abituali metri italiani.

Se dal lato della cantabilità il nostro traduttore ha dunque limitato la sua attenzione e le sue premure quasi solo al testo delle arie, da un altro lato, ben poco rilevante al confronto, egli ha dato prova di uno zelo che sarebbe stato pregevole se con esso non avesse sopravalutato un mezzo poetico di relativa importanza. Parlo della r i m a che nell'originale figura di regola solo nelle arie, mentre il Boito arbitrariamente l'ha estesa nella versione quasi all'opera intiera. È inutile rilevare che questa fatica supplementare doveva rendere ancor più difficile il continuo rispetto del contenuto. È però davvero sorprendente osservare con quanta leggerezza e disinvoltura il traduttore italiano del *Rienzi* abbia sacrificato una parte non irrilevante di questo contenuto alla sua rima intrusa e per giunta priva di un qualsiasi valore poetico.

Nella 2a scena dell'atto II., nell'episodio della congiura dei Nobili contro Rienzi, il Colonna annuncia la sua intenzione di occupare il Campidoglio con «quattrocento lance» *(Vierhundert Lanzen)*. Il traduttore ha sostituito l'espressione *lance* con *eroi* (in rima con *noi!)* chiamando così eroi quella schiera di sgherri che era il tormento di tutta Roma.

Nella settima battuta del IV. atto abbiamo, nell'originale e nella versione, i seguenti quattro versi di Cecco:

Daß die Gesandten uns verlassen?	*Ci abbandonano gli inviati.*
Das danken wir dem Uebermuth,	*Del Tribun misfatto egli è.*
Mit dem Rienzi Deutschlands Fürsten	*Ai teutonici alleati*
Die römische Kaiserwahl bestritt.	*Ei voleva imporre un re.*

Rileverò più avanti che traducendo questo passo il Boito oltre a scostarsi notevolmente dall'originale ha pure svisato dati per nulla indifferenti della storia. Qui vorrei solo notare che il traduttore, probabilmente per ragioni di rima, ha usato la parola *alleati* al posto di «principi della Germania» *(Deutschlands Fürsten)* e ha reso con *re* l'espressione tedesca *römische Kaiserwahl* che significa «romana elezione imperiale».

La noncuranza del contenuto è una delle più evidenti caratteristiche del traduttore del *Rienzi*. A volte, e soprattutto nelle arie, il Boito si è tanto scostato dall'originale che riesce difficile mettere in relazione i due testi. Cito come esempio il duetto di Adriano e Irene, nella 3a scena del I. atto:

Ja eine Welt voll Leiden	*Un mondo di dolori*
Versüßt dein holder Blick;	*Tu puoi rasserenar*
Von ihr mit dir zu scheiden	*Coi vividi fulgori*
Ist göttliches Geschick.	*Ch'io vedo in te brillar.*
Bräch' auch die Welt zusammen,	*Il raggio del tuo viso*
Riß' jeder Hoffnung Band,	*Fiorente di beltà*
Der Liebe Regionen	*Sarà il mio paradiso*
Beu'n uns ein Vaterland.[1])	*La patria mia sarà.*

In questo canto d'amore la sola idea iniziale accomuna la versione all'originale; tutto il resto, cioè sei degli otto versi, è inventato di sana pianta. Questo genere di traduzione è molto frequente nel libretto italiano del *Rienzi* e particolarmente ne hanno risentito i testi delle arie.

Se le licenze non si contano, maggiormente sorprendono il numero e la gravità degli errori veri e propri. Spesso, com'è nel caso dei seguenti quattro versi che il protagonista rivolge al Messo di pace nella seconda battuta dell'atto II., le licenze e gli spropositi si accavallano, tanto son fitti:

Du Friedensbote, sage an,	*O di pace messaggier,*
Hast deine Sendung du vollbracht?	*Messaggier di redenzione,*
Zogst du durch's ganze Römerland,	*Va a cantar benedizione*
Bringst Frieden du und Segen uns?	*Per le case e pei sentier.*

---

[1]) «Si, un mondo di dolori — raddolcisce il tuo dolce sguardo; — separarmi dal mondo assieme a te — è sorte divina. — Anche se crollasse il mondo — e si spezzasse il filo di ogni speranza — le regioni dell'amore — ci darebbero una patria.»
(La traduzione che precede, alla lettera, come pure tutte le traduzioni che figurano tra virgolette, sono mie e concordano quasi alla lettera con quelle del Manacorda).

Il testo originale è qui semplice e piano e lungi, mi sembra, dal poter mettere in imbarazzo un traduttore accorto. Diverse al contrario sono le conclusioni a cui ci porta l'esame della versione del Boito. Passi ancora la licenza di ripetere e di variare il vocativo *Friedensbote* (messo di pace) del primo verso del testo wagneriano; per nulla comprensibile e scusabile è invece la completa soppressione delle tre domande che Rienzi rivolge al messo: «Hai tu compiuta la tua missione? Hai percorso tutta la terra romana? Ci porti pace e benedizione?» Il Boito non solo ha soppresso l'ansiosa e insistente richiesta sull'esito della missione, ma per giunta ha trasformato la domanda in un incarico.

In una delle prime battute della 2a scena del I. atto Adriano chiede a Rienzi: «chi mai mi ha chiamato un masnadiero?»:

Wer nannte mich je einen Räuber?

Oltre ad aver reso l'espressione *Räuber* (ladrone, brigante, masnadiero) con *vil*, il traduttore ha tanto alterato questa domanda da darle il significato precisamente contrario:

Rienzi, e non ravvisi più
L'uom che vil chiamasti tu?

Nella stessa scena il protagonista confida al nobile Adriano: «non a rovina della tua casta il mio spirito ha meditato il piano audace»:

Nicht zum Verderben deines Standes
Ersann mein Geist den künen Plan.

Ciò che Rienzi nega nel testo wagneriano, viene invece affermato con tutta chiarezza nella versione:

Io vo' colla mia mano
Estirpar tua schiatta ria.

All'inizio dell'atto III., alla nuova che i Nobili fuggiti da Roma si apprestano a rientrarvi con la violenza, il popolo tumultuante chiama e cerca Rienzi. Sopraggiunge Cecco che comunica alla folla infuriata e impaziente:

Ei fra breve sarà qui.

Stando al testo wagneriano, Cecco non si sente affatto spinto a calmare e a informare il popolo; ma in preda alla disperazione esclama tra sè: «Ah! c'è da impazzire! Tutto è finito!»:

Ha! 's ist zum Rasen! Alles hin!

Il Cecco della versione prosegue e dice al popolo impaurito:

Già i patrizi alzan le spade,
Dan l'assalto alla città,

Ora, secondo l'originale, Cecco annuncia non un assalto in corso dei Nobili ribelli contro Roma, ma solo il loro minaccioso appressarsi:

Schon rüsten sich die Nobili,
Und nahen drohend sich der Stadt.

Nella 2a scena del IV. atto, di fronte ai congiurati in agguato all'ingresso della chiesa, Rienzi, dopo aver rilevato come la morte dei fratelli fosse stata largamente vendicata e risarcita dall'annientamento dei più feroci nemici, evoca l'esempio degli antichi Romani: «o per quanta più piccola offesa il Romano una volta si consacrava alla morte!»:

O, für wie weit gering're Noth
Weiht' einst der Römer sich dem Tod!

Nel libretto italiano Rienzi, invece di rammentare l'esempio degli antichi Romani, vanta i propri meriti:

Io per voi sfidai l'orrore
Della morte e offersi il cuore!

Anche le didascalie che, per la completa assenza delle esigenze della cantabilità, sarebbero state suscettibili di una esatta versione, hanno subito per opera del traduttore tutta la varietà delle alterazioni che inquinano la versione del testo cantato.

Nella 3a scena del II. atto, Rienzi, entrando per ricevere gli ambasciatori delle diverse regioni d'Italia e dell'Impero, è romanamente preceduto da Littori *(Lictoren schreiten ihm voran)*. Secondo la versione i Littori non precedono il Tribuno, ma *lo seguono!*

Alla fine dell'atto IV., dopo la maledizione e la scomunica di Rienzi, Irene sviene al suo fianco *(Irene ist an seiner Seite hingesunken)*. Secondo la traduzione *Irene gli si pone d'accanto*. Che il Boito abbia voluto rendere l'atteggiamento di Irene più contegnoso e sostenuto?

Nel corso del dramma wagneriano Rienzi espone e tenta di realizzare un ardito programma politico eminentemente romano, italico e imperiale; nella versione del Boito, le licenze e gli errori di cui già ho rilevato la frequenza e la gravità, hanno alterato questo programma fino a renderlo quasi irriconoscibile e in parte insensato.

Nella 3a scena del II. atto Rienzi annuncia agli ambasciatori delle città lombarde, di Napoli, della Boemia, della Baviera e dell'Ungheria, adunati in solenne convegno, che non solo Roma deve essere libera, ma che libera deve deve pure essere l'Italia intiera. Segue l'originale e di fronte ciò che di esso fece il traduttore italiano:

Im Namen Rom's seid mir gegrüßt!
Nie ende Neid den schönen Bund!
Ja, Gott, der Wunder schuf durch mich,
Verlangt, nicht jetzt schon stillzusteh'n.
So wißt, — nicht Rom allein sei frei:
Nein! Ganz Italien sei frei!
Heil dem italienischen Bunde![1])

Roma a voi tributa amor:
Sperda il ciel l'invidia ria
E redenta e franca sia
Tutta un dì, l'Italia mia.
Dio feconda, innalza, eterna
Questa pia pace fraterna!

Quant'è modesto e vago, nella versione italiana, quell'augurio che l'Italia sia redenta e libera *un dì*, paragonato alla fiera decisione del testo tedesco che non soffre dilazione e non sente timori! Della lega italica, salutata con tanto entusiasmo dal Tribuno e in seguito dal coro, non c'è il più piccolo cenno. Con una leggerezza di cui si fa fatica a comprendere i motivi, il Boito ha dissipato nella sua traduzione fiacca e incolore tutta la superba alterezza della sfida, tutta la magnanimità di Rienzi. Il rievocatore di Roma, l'animatore della rinascita italica, era, si direbbe, ben più vivo, luminoso ed eloquente nel cuore del maestro tedesco che non in quello del traduttore italiano.

Sorte non meno pietosa ha subito, nella versione, la seconda parte, ancor più ardita, dell'allocuzione di Rienzi agli ambasciatori. Il Tribuno, difatti, non si limita a riaffermare la libertà di Roma e di tutta l'Italia, ma rivendica all'Urbe il diritto, usurpato dai principi della Germania, di eleggere l'imperatore, il continuatore del Sacro Romano Impero. Nel libretto italiano il protagonista non esige dai principi che un vago giuramento di fede ben lontano dall'espressiva rivendicazione postagli sulle labbra dal Wagner:

Und weiter noch treibt Gott mich an:
Im Namen dieses Volks von Rom,
Und kraft der mir verlieh'nen Macht,
Lad' ich die Fürsten Deutschlands vor,
Bevor ein Kaiser sei gewählt,
Sein Recht den Römern darzuthun,
Mit dem er König Rom's sich nennt.
Rom selbst erwähle ihn sofort,
Denn Rom ist frei und blühe lang![2])

E quest'è il voler di Dio:
In nome dei Romani
e del supremo ufficio mio,
dite ai Principi Germani,
che corona e scettro e trono
monarchi e prenci e duchi e re
inane voci al mondo son,
se non giuran sacra fè
ai Romani, al cielo, a me!

---

1) «Salute a voi in nome di Roma! — Mai sciolga invidia la bella alleanza! — Si, Dio, che per mezzo mio ha compiuto miracoli — esige di non fermarci già a questo punto. — Sappiate dunque: non solo Roma sia libera: — No! L'Italia intiera sia libera! — Salve alla lega italica!».

2) «E ancora oltre Iddio mi spinge: — in nome di questo popolo di Roma — e in virtù del potere a me conferito — io invito i principi della Germania: — prima che venga eletto un imperatore — venga dimostrato ai Romani il suo diritto — a chiamarsi re di Roma. — Roma stessa subito l'eleggerà — poichè Roma è libera e essa fiorisca a lungo!»

A questa rivendicazione di Rienzi è fatto cenno nel concitato dialogo che si accende fra i popolani alla notizia dell'inaspettata partenza degli ambasciatori della Germania (atto IV., prima scena). Cecco attribuisce la colpa di ciò all'insolenza con cui Rienzi contese ai principi della Germania l'elezione romana dell'imperatore:

Das danken wir dem Uebermuth,
Mit dem Rienzi Deutschlands Fürsten
Die römische Kaiserwahl bestritt.

Il nostro traduttore, invece di comprendere lo spirito di restaurazione da cui è animato Rienzi, gli attribuisce un insensato e grottesco sopruso:

Del Tribun misfatto egli è.
Ai teutonici alleati
Ei voleva imporre un re.

Nella versione, a questa accusa di Cecco ne segue una di Baroncelli:

. . . . Colla Chiesa
Una trama Rienzi ordì.

Nel testo wagneriano Baroncelli non parla di una trama fra Rienzi e la Chiesa, bensì dell'intesa fra il Papa e il nuovo imperatore:

. . . . mit dem Papst
Versteht der neue Kaiser sich.

Davanti a queste sconciature si è tentati di pensare che se Arrigo Boito avesse avuto un po' più di familiarità con la lirica carducciana avrebbe trattato con minore sconsideratezza la concezione wagneriana di Rienzi. Qui, per esempio, non avrebbe avuto che da ricordare i due sonetti del Carducci di cinque anni prima (agosto 1869):

Quando porge la man Cesare e Piero,
Quando il bacio si dan Chiesa e Impero.

Anche le amare parole che il protagonista scaglia contro i Romani mentre già il furore del popolo deluso e il fuoco da lui appiccato stanno per sopraffarlo, sono state miseramente sciupate dal nostro traduttore. Nel momento in cui la tragedia politica e umana di Rienzi sta per consumarsi il Boito non ha avuto altro per lui che questo debole lamento:

O dolor! Povera Italia!
Sempre in guerra e sempre doma!

Il Rienzi wagneriano invece, sul punto di cadere, accusa con sacro sdegno il popolo di Roma d'essere indegno d'un tanto nome:

Furchtbarer Hohn! Wie, ist dies Rom?
Elende! Unwert eures Namens!

Indubbiamente questi versi del Wagner sono più italiani, più romani che non quelli del loro traduttore italiano; ma forse, un poeta della *Scapigliatura* non era capace di penetrare la grandezza morale di un Wagner ...

Nella serie delle versioni italiane rappresentate delle opere di Riccardo Wagner, questa del Boito è indubbiamente una delle meno riuscite; peggiori sono, come vedremo, unicamente quelle dello Zanardini. Di queste però va detto che il testo originale presenta serie difficoltà non solo per chi arditamente si accinga a tradurlo, ma spesso anche per il lettore tedesco unicamente intento a comprenderne il senso. Anche il testo wagneriano dell'opera *Rienzi* non è privo di difficoltà, ma paragonate a quelle della *Tetralogia*, esse sono poche e modeste. Ciò nonostante la versione del Boito è, come giustamente ha osservato Guido Manacorda[1]), *un'indecorosa raffazzonatura, per non dire sciagurato macello.*

---

1) MANACORDA: *Rienzi*, prefazione, p. XV.

La prima rappresentazione italiana di quest'opera ebbe luogo al Teatro Comunale di Bologna nell'autunno dell'anno 1877[1]), dunque trentaquattro anni dopo la prima rappresentazione germanica avvenuta a Dresda nel 1843.[2])

L'autore della versione italiana nel libretto originale è stato ALBERTO GIOVANNINI, nato a Capodistria nel 1842, morto a Milano nel 1903, compositore di tre cantate e di varie opere e noto soprattutto come professore di bel canto al Conservatorio di Milano.[3])

Secondo il Manacorda il titolo di *Vascello fantasma* — invece della traduzione letterale *L'Olandese volante* — è derivato dalle versioni francesi *(Vaisseau fantôme)*, ispirate alla loro volta all'espressione inglese *(the phantom ship)*.[4])

Riguardo alla c a n t a b i l i t à la versione italiana del *Vascello fantasma* non è meno difettosa di quella del *Rienzi*. Non molti sono i versi, nella traduzione del Giovannini, nei quali non manchino o eccedano, rispetto al testo wagneriano, una o più sillabe e nei quali gli accenti non siano ripartiti diversamente.

Purtroppo l'adattamento della traduzione al ritmo e alla lunghezza dei versi dell'originale è difettoso non solo nei tratti a carattere recitativo, ma anche in parecchie arie. Anche nel Coro dei marinai che troviamo nella prima scena dell'atto III., il nostro traduttore non si è affatto preoccupato di adattare i suoi versi ai metri svariati del testo wagneriano. Le divergenze sono visibili a prima vista:

---

1) PANIZZARDI: *Wagner in Italia*, vol. II, p. 212 e segg.

2) WAGNER: *Mein Leben*, vol. II, p. 34.

3) SCHMID, CARLO: *Dizionario universale dei musicisti*. I vol.
Ho estratto da questo dizionario i seguenti dati biografici sul Giovannini:
Dal 1860 al 1863 fu allievo al Conservatorio di Milano, alla scuola di A. Mazzucato. Dopo aver occupato alcuni seggi di maestro concertatore, fu per tre anni, dal 1866, maestro e direttore dell'Istituto Filarmonico di Udine e dal 1870, per sei anni, maestro di canto e concertatore al Teatro Municipale di Piacenza. Nel 1876 il Bazzini lo chiamò a coprire il posto di professore supplente di canto per le alunne del R. Conservatorio di Milano, dove rimase per tutta la sua vita come insegnante di bel canto. Godette tanta reputazione che vide accorrere alla sua scuola allievi di ogni paese. Celebri artisti, come il tenore Tamagno e il baritono Kaschmann, chiesero di venire da lui perfezionati nel canto.

4) MANACORDA: *L'Olandese volante*, nota a p. 111.

Steuermann, laß die Wacht!	*Qui pilota, qui con noi,*
Steuermann, her zu uns!	*Vieni alfine a riposar:*
Ho! He! Je! Ho!	*Già nel fondo posa l'ancora,*
Hißt die Segel auf! Anker fest!	*Già le vele s'ammainar.*
Steuermann, her! —	
Fürchten weder Wind, noch bösen Strand,	*Non c'è vento, non c'è scogli,*
wollen heute mal recht lustig sein!	*Questo giorno è del piacer;*
Jeder hat sein Mädel auf dem Land,	*Troverem le nostre belle,*
herrlichen Tabak und guten Branntewein.	*Buon tabacco e un buon bicchier.*

I primi due versi dell'originale contano ciascuno sei sillabe e gli accenti cadono sulla prima, sulla quarta e sulla sesta. Il Giovannini si è servito dell'ottonario con gli accenti sulla terza, quinta e settima sillaba. Il grido dei marinai, al terzo verso del testo wagneriano, manca nella traduzione. Nel verso seguente stanno di fronte il monosillabo *auf* nell'originale e il bisillabo *posa* nella versione. Al quinto verso wagneriano corrisponderebbe metricamente un quinario tronco; il Giovannini ha invece nuovamente usato l'ottonario e con lo stesso metro ha reso i due ultimi versi originali che contano rispettivamente nove e undici sillabe. Data l'indifferenza quasi costante del nostro traduttore nei riguardi delle esigenze della cantabilità, non mancano di sorprendere i tratti della sua versione dove la fedeltà al ritmo e alla lunghezza dei versi wagneriani è invece perfetta, tanto più che i relativi passi del testo originale sono metricamente tutt'altro che semplici e uniformi. Troviamo questo rispetto nella traduzione del Canto del timoniere (atto I., scena 1a) e in quella del Coro delle filatrici (atto II., scena 1a) del quale metto a fronte i due testi:

Summ und brumm, du gutes Rädchen,	*Ronza e fischia, o mulinello*
munter, munter dreh dich um!	*Gira gira intorno a te:*
Spinne, spinne tausend Fädchen,	*Torci il fil rotondo e bello*
gutes Rädchen, summ und brumm!	*All'impulso del mio piè.*
Mein Schatz ist auf dem Meere draus,	*Il mio tesor naviga il mar,*
er denkt nach Haus	*E pensa ognor*
ans fromme Kind;	*Al dolce amor:*
mein gutes Rädchen, braus und saus!	*Il vento dà col tuo ronzar*
Ach, gäbst du Wind,	*Al mio fedel,*
er käm geschwind.	*O mulinel!*
Spinnt! Spinnt!	*Fila fila*
Fleißig, Mädchen!	*Garzoncella!*
Brumm! Summ!	*Gira e fischia*
Gutes Rädchen!	*La rotella!*

Tolta qualche inesattezza, la conformità metrica della versione al testo wagneriano è esatta. Spiace quindi che l'innegabile talento e la volontà di traduttore coscienzioso siano affiorati nel Giovannini per tratti così rari e brevi. La sua versione del *Vascello fantasma* sarebbe stata, per ciò che riguarda la cantabilità, poco meno che perfetta, ed è invece una delle peggiori.

Quanto al rispetto della r i m a del testo originale, il Giovannini non ha seguito un criterio costante, poichè l'ha abbandonata e ripresa a suo piacimento. Nel complesso i versi in rima risultano notevolmente ridotti rispetto all'originale, ciò che indubbiamente è stato una licenza meno dannosa dell'abuso fattone dal Boito traducendo il *Rienzi*.

Per ciò che riguarda l'effetto e il valore artistico della rima nella presente versione, essi non differiscono molto da quanto abbiamo avuto ampia occasione di constatare nella versione del Boito. Anche nel testo italiano del *Vascello fantasma* non si stenta a comprendere quanto la rima abbia contribuito a distrarre il traduttore dal c o n t e n u t o dell'originale e ad avviarlo verso i luoghi comuni dell'antiquato linguaggio dei libretti italiani. Valga ad illustrare questa affermazione la traduzione che il Giovannini ci ha dato della seguente battuta dell'Olandese, nella 3a scena del I. atto:

Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich,
nichts fesselt mich an die Erde;
rastlos verfolgte das Schicksal mich,
die Qual nur war mein Gefährte.
Nie werde ich die Heimat erreichen,
zu was frommt mir der Güter Gewinn?
Lässt du zu dem Bund dich erweichen,
o! so nimm meine Schätze dahin![1])

Non patria, non parenti,
Misera è assai mia vita:
La figlia se acconsenti,
Che all'ara mi sia unita,
Tramonterà la stella
Nemica a me così:
Luce d'amor novella
Rischiarerà i miei dì.

I primi due versi della versione rendono abbastanza fedelmente l'espressione della sconsolata solitudine dell'Olandese, ma già a questo punto la fedeltà all'originale si esaurisce; difatti i seguenti sei versi della traduzione si riferiscono quasi esclusivamente al contenuto dei due ultimi del testo wagneriano, e il riferimento è assai vago, poichè invano cerchiamo di riscontrarvi l'idea dell'alto premio che il protagonista è disposto a pagare per ottenere Senta in isposa; dei rimanenti quattro versi dell'originale non ritroviamo nessuna traccia nella versione.

L'effetto distraente della rima e di certi ritmi, usati entrambi più con la mentalità d'un libero compositore di libretti che col discernimento di un traduttore coscienzioso, appare chiaro se confrontiamo la versione delle arie con quella di qualche tratto narrativo. In questi il Giovannini ha rinunciato all'uso della rima e di metri ritmicamente troppo rigidi; le traduzioni che ne sono risultate rivelano una fedeltà al contenuto degna di rilievo. I versi che ho scelto come esempio sono i primi nove del monologo dell'Olandese all'inizio della 2a scena del I. atto:

---

[1]) «Ah! Senza donna, senza figli io sono; — nulla mi lega alla terra! — il destino mi perseguita senza tregua — solo il tormento fu mio compagno. — Mai io raggiungerò la patria! — a che mi giova il guadagnar ricchezze? — Se acconsenti alle nozze — oh! allora prendi pure i miei tesori!».

Die Frist ist um, und abermals verstrichen
sind sieben Jahr: — voll Ueberdruß wirft mich
das Meer ans Land. Ha! Stolzer Ozean!
In kurzer Zeit sollst du mich wieder tragen!
Dein Stolz ist beugsam, doch ewig meine Qual.
Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie
werd ich es finden! Euch, des Weltmeers Fluten,
bleib ich getreu, bis eure letzte Welle
sich bricht und euer letztes Naß versiegt![1])

Ed ecco la traduzione del Giovannini la quale, pur mostrando qua e là licenze anche ardite, non contiene errori e, anzi, rende il pensiero wagneriano con molta onestà:

Eccomi qua . . . passati
Di nuovo son altri sett'anni, e il mare
Mi getta qui a posar . . . Superbo oceano!
Fra pochi dì dovrai portarmi ancora . . .
E ribadir la mia catena eterna!
Colei, che sulla terra
Io cerco, mai trovar non posso . . . A voi
Fiotti del mar, ben io
Sarò fedel, fino che l'onda estrema
Bagni l'estremo abisso! . . .

Gli errori, tuttavia, non mancano nella versione del Giovannini e, se sono lungi dal raggiungere la frequenza e la gravità degli svarioni che abbiamo incontrato nella versione del Boito, pure ve n'è qualcuno che sorprende.

Nella prima scena del II. atto le giovani filatrici, scorgendo Senta immersa nella contemplazione del ritratto appeso alla parete e che rappresenta l'Olandese volante, si prendono giuoco di lei e del suo fidanzato con la burlesca osservazione: «Non dite nulla! Altrimenti farà cadere a fucilate il rivale dalla parete!»:

Sagt nichts! Er schießt sonst wutentbrannt
Den Nebenbuhler von der Wand!

Se stiamo alla versione del Giovannini il pericolo consiste nel fatto che Erik potrebbe sentirsi indotto ad annientare non il ritratto del suo rivale, ma questi in persona:

Se sa, il rival fa in polvere . . .
Tacer sarà prudente.

Nella 3a scena di questo stesso atto l'Olandese chiede a Senta: «Ciò che egli ha promesso, come, potrebbe forse valere?»:

Was er versprach, wie, dürft es gelten?

---

[1]) «Il termine è scaduto e ancora una volta sono trascorsi — sette anni; pieno di tedio il mare — mi getta alla spiaggia. Ah! Superbo Oceano! — Tra breve tu dovrai portarmi di nuovo! — La tua ostinazione può essere umiliata, ma eterno è il mio tormento. — La salvezza che io cerco sul continente, mai — non la troverò. A voi, flutti del mare, — io rimarrò fedele, finchè la vostra ultima onda — si frangerà e l'ultima goccia sarà dissecata!»

Nella versione, invece di chiedere a Senta la conferma della promessa che di lei fece il padre, l'Olandese foggia la sua domanda in maniera da far credere che sia stata Senta stessa a promettersi a lui:

La tua promessa, di', vorrai tener?

Nella 3a scena del I. atto, avendo scorto il vascello straniero, Daland, secondo l'uso marinaro, domanda al capitano donde venga e quale sia il suo nome. L'Olandese gli risponde; poi a sua volta chiede con ansia: «Volete rifiutarmi l'ancoraggio nella tempesta e nella burrasca?»:

Verwehrt bei Sturm und Wetter
ihr mir Ankerplatz?

Il nostro traduttore, inventando di sana pianta, ha sostituito questa umana implorazione col seguente ragguaglio:

Solcato ho il mare intiero. Mi porta l'uragano.

Nell'animatissima scena che si svolge all'inizio del III. atto, i marinai tentano di intrattenere le ragazze che passano con ceste ripiene di viveri e di bibite dicendo loro: «Fermatevi, dove andate?»; queste ribattono con scherzosa malizia: «avete forse desiderio di vino appena spillato?»:

Steht euch nach frischem Wein der Sinn?

Nella versione del Giovannini la spontanea gaiezza si smarrisce e le ragazze che dovrebbero fungere da gentili coppiere rispondono invece poco meno che disdegnose:

Fermarsi? . . . e perchè mai?

Abbiamo qui uno dei numerosi casi in cui la sbadata e scorretta traduzione del Giovannini ha come conseguenza una vera e propria alterazione del carattere dei personaggi.

Molto sgradevole è, per esempio, la contraffazione che troviamo nella versione di una battuta di Daland alla fine della 4a scena del II. atto. Quando sta per lasciare sua figlia sola con l'Olandese, Daland le augura, con l'ansia di uno che non vuole che gli sfugga una preziosa occasione di arricchirsi: «Che tu possa conquistare il nobile uomo! Credimi, una simile fortuna non si rinnoverà mai!»:

Mögst du den edlen Mann gewinnen!
Glaub mir, solch Glück wird nimmer neu!

Il Giovannini ha messo in bocca al padre di Senta una prepotente e grossolana minaccia; ha esagerato quasi fino alla caricatura l'insistenza paterna che il Wagner aveva contenuto in limiti umani:

L'ama, se non vuoi essere
Al mio desir rubella!

La versione italiana del *Vascello fantasma* contiene dunque difetti che non sono nè pochi nè lievi. A tratti, tuttavia, il Giovannini ha dato prova di capacità che, se fossero state sorrette da costante serietà, avrebbero potuto procurarci una traduzione di gran lunga migliore.

TANNHAEUSER

Il *Tannhäuser* è la seconda opera wagneriana rappresentata in Italia e a Bologna. Fu questo un celebrato avvenimento operistico che ebbe luogo nell'autunno del 1871, pochi mesi, dunque, dopo la trionfale rappresentazione del *Lohengrin* al Teatro Comunale di Bologna.[1])

Tanto il libretto del *Tannhäuser* quanto quello del *Lohengrin* sono stati tradotti in italiano da SALVATORE DE MARCHESI.[2])

Anche la versione del Tannhäuser come quella delle due opere precedenti, non è integrale. Tuttavia, i tagli sono relativamente esigui e non comportano complessivamente più di una cinquantina di versi.

A differenza dei traduttori del *Rienzi* e del *Vascello fantasma*, il De Marchesi, traducendo il *Tannhäuser* come pure il *Lohengrin*, si applicò con molto studio e con ottimo risultato ad adattare i versi del suo libretto al ritmo e alla lunghezza di quelli originali.

Questa osservazione vale in prima linea e senza eccezioni per le traduzioni delle arie. Riporto come esempio l'originale e la versione dei primi quattro versi del duetto di Elisabetta e del protagonista alla fine della 2a scena del II. atto:

Gepriesen sei die Stunde	*Lodato sia il momento*
gepriesen sei die Macht,	*L'arcano incantator,*
die mir so holde Kunde	*Che per sovran portento*
von Eurer Näh' gebracht!	*Vèr me ti spinse ancor!*

---

1) PANIZZARDI: *Wagner in Italia*, vol. II, pg. 208, 269.

2) Castrone Salvatore De Marchesi nacque a Palermo il 15 gennaio 1822 e morì a Parigi il 20 febbraio 1908. Fece parte per due anni della guardia Nobile di Napoli, ma nel 1840 dovette lasciare questa carriera a causa delle sue idee liberali. Tornato a Palermo per dedicarsi agli studi legali, si diede invece allo studio del canto. Nel 1846 si trasferì a Milano da dove venne espulso per aver preso parte ai moti delle Cinque Giornate. Emigrò in America e a New York debuttò sulle scene liriche come baritono nell'*Ernani*. Qualche tempo dopo lo troviamo a Londra; qui si dedicò alla carriera di cantante da concerto e come tale si fece udire con ottimo successo in varie città della Germania e dell'Olanda. Nel 1852 sposò Matilde Graumann e con lei cantò sulle scene di Berlino, Bruxelles e Londra. Nel 1854, a Vienna, gli venne affidato il posto di professore di canto al Conservatorio. In qualità di Maestro fu a Parigi e a Colonia; nel 1869 ritornò a Vienna e nel 1881 prese dimora stabile a Parigi. Come compositore pubblicò molta musica vocale da camera su testi tedeschi, francesi italiani e siciliani.
Tradusse in italiano parecchi libretti d'opera, e precisamente, oltre ai due nominati del Wagner, *Le vispe comari di Windsor* del Nicolai, *l'Ifigenia in Tauride* del Gluck, la *Medea* del Cherubini, la *Vestale* dello Spontini e *l'Abu-Hassan* di Carl Maria von Weber. (Cfr. *Dizionario universale dei musicisti* di SCHMID Carlo)

Se nel tratto sopra citato la corrispondenza metrica tra i tetrametri giambici del testo wagneriano e i settenari della versione è perfetta, non meno esatta è, generalmente, la conformità degli endecasillabi ai pentametri giambici.

Anche nell'uso della r i m a il De Marchesi si è rivelato traduttore più serio e coscienzioso del Boito e del Giovannini. Però a questa sua superiorità è estraneo il valore della sua rima facile e comoda non meno di quelle delle due versioni esaminate in precedenza. Come in queste essa non di rado è stata avvantaggiata a scapito del contenuto. Così, per rimare con *alma dannata,* il nostro traduttore ha scritto *onore di donna amata* al posto di «l'onore di donna». Pure alla rima mi sembra siano dovuti l'uso della parola *arcano* al posto di *delitto* e, alla fine dell'opera, l'espressione *eterno amor* invece di *pace eterna.*

Da quanto ho rilevato è facile dedurre che la fedeltà del De Marchesi al testo wagneriano ha avuto per oggetto molto più l'aspetto esteriore che non il c o n t e n u t o dell'opera. La trascuranza, anzi, di quest'ultimo è stata tale, che se volessimo citare tutte le alterazioni subite dal pensiero wagneriano nella versione italiana, saremmo costretti a trascriverne la maggior parte dei versi. Anche se le licenze e gli svarioni non raggiungono la frequenza e la gravità di quelli di cui si è reso colpevole il traduttore del *Rienzi* non siamo a corto, nella versione italiana del *Tannhäuser,* di versi e battute che tradiscano non solo la lettera ma anche lo spirito del testo originale. Valgano a ciò dimostrare i primi versi del Canto dei pellegrini. Eccone dapprima il testo originale:

Zu dir wall ich, mein Jesus Christ,
Der du des Pilgers Hoffnung bist!
Gelobt sei, Jungfrau süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein![1])

Questo canto è, dunque, una vera laude medievale; essa ricorre al Cristo Salvatore, speranza di ogni pellegrino e invoca per il viaggio di penitenza il patrocinio della Vergine dolce e pura che è, secondo la parola dantesca, il trascendente motivo di ogni baldanza dei redenti. Nella versione il nome del Cristo e della Vergine sono taciuti e la preghiera sembra rivolta tutta solo a Dio:

Eterno, eccelso creator,
Ricorre a te lo spirto anelo;
Speranza tu del peccator,
Deh! volgi un guardo — a noi dal cielo! . . .

---

1) «A te io vengo, o mio Cesù Cristo, — che sei la speranza del pellegrino! — Sii lodata, Vergine dolce e pura, — sii propizia al pellegrinaggio!»

Se il nome della Vergine si è smarrito, non è escluso però che a lei sia rivolta l'invocazione *Speranza tu del peccator.*

Certamente invece non è fatto cenno alla Madonna nella traduzione dell'episodio finale del II. atto, dove Tannhäuser, in preda allo sconforto, invoca pietà da lei «alta su questa terra, che mi hai inviato l'angelo della salvezza»:

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt!

Nel testo wagneriano la Vergine non viene nominata direttamente, ma che tali parole del protagonista siano rivolte a lei risulta chiaro dal contesto e dalla presenza del pronome relativo *die* il quale, essendo di genere femminile, non si presta certo a spiegare perchè mai nella versione Tannhäuser si rivolga a Dio:

O tu, Sommo Sovran dell'universo
Che m'inviasti l'angiol salvator

Le alterazioni di motivi religiosi sono numerose in questa nostra versione del *Tannhäuser*, e non c'è da meravigliarcene se consideriamo che lo sfondo di quest'opera wagneriana è nettamente religioso.
Indubbiamente non potrà essere sfuggito al De Marchesi che l'argomento e lo spirito di quest'opera sono eminentemente medievali, germanici e cristiani; eppure egli ha usato nella sua traduzione espressioni tipicamente classiche e pagane come, per esempio, nel seguente verso della 4a scena del I. atto:

Novello Apollo t'acclamò la gente

Nella 3a scena del II. atto, il Langravio, alludendo nel suo dialogo con Elisabetta, all'amore che il canto di Tannhäuser ha destato nel cuore di lei, le augura: *die holde Kunst, sie werde jetzt zur Tat!*, («La dolce arte divenga ora realtà!»). Il De Marchesi, traducendo: *Ed il divino Apollo — Tuo redentor sarà!*, ha nuovamente introdotto una nota classica e pagana in un ambiente al quale, come abbiamo visto, tali attributi non s'addicono affatto.

La 3a scena dell'atto I. inizia col canto del pastore e i primi versi narrano di Monna Holda uscita dal monte per traversare campi e prati:

Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
zu ziehen durch Fluren und Auen,

Poichè il nome *Holda* è qui preceduto dal titolo *Frau* (donna, signora), nessuno sarà mai tentato di mettere in dubbio la femminilità del personaggio in questione; eppure il Nostro ha tradotto, non so se di proposito o perchè è incorso in uno svarione che davvero non sarebbe comune:

Il pastor Holda — un dì ne andò
Scorrendo il prato ameno.

Stravagante, oltrechè errata, è pure la traduzione, o meglio le due diverse traduzioni che il De Marchesi ci ha dato dell'espressione *Stab* nel significato di pastorale.
Giunto a Roma in qualità di pellegrino penitente, Tannhäuser si vede negata dal Papa l'assoluzione del peccato di lussuria e il pastorale arido e sfrondato che questi tiene in mano è fatto simbolo dell'eterna condanna:

Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün . . .

Parlando del bacolo che egli tiene nelle proprie mani, è chiaro che il Pontefice intende parlare del pastorale jeratico, simbolo del magistero del gregge; al traduttore deve essere sfuggito che la persona del pronome possessivo non è la seconda ma la prima, ed ecco pertanto ciò che è accaduto del pastorale papale:

Come il bordone che tieni in mano,
Mai fresca foglia germoglierà.

Il motivo dell'arido pastorale nella mano del Papa *(den dürren Stab in Priesters Hand)* torna nel canto dei giovani pellegrini alla fine dell'opera: ma nella versione del De Marchesi il pastorale continua a rimanere bordone: o per lo meno resta tale riguardo alla funzione che esercita, poichè nell'espressione qui usata il traduttore ha contaminato i due significati della parola, con l'esito di privarla del senso comune:

Il pastorale del pellegrino
Di fresche foglie si rivestì.

Quanto al carattere dei vari personaggi è chiaro che esso non è uscito indenne da tante alterazioni.
Narrando a Wolfram, nell'ultima scena dell'opera, lo scopo, le vicende e l'esito del suo pellegrinaggio a Roma, il Tannhäuser della versione così descrive la sua ansiosa e insistente preghiera rivolta al Papa per ottenere la remissione del suo peccato:

. . . a salvarmi dall'eterna pena
Lo scongiurai con grida di dolor!
E quei che tanto — pregai, gridò:

Il tono di questo dialogo fra il Papa e il pellegrino, fu, dunque, secondo la traduzione, molto concitato. Nulla nel testo originale può invece farci supporre che le parole del protagonista e l'atteggiamento del Pontefice non siano stati degni e composti:

. . . um Erlösung aus den heissen Banden
rief ich ihn an von wildem Schmerz durchwühlt.
Und er, den ich so bat, hub an:[1])

---

[1]) «Che mi sciogliesse dai legami ardenti — io lo implorai, sconvolto da selvaggio dolore. — E colui che così io avevo pregato, cominciò:»

Il personaggio che maggiormente risente dei torti che il nostro traduttore, per trascuranza o incomprensione del testo, ha fatto all'originale è senza dubbio Elisabetta, l'eroina del dramma, la figura più nobile e pura che in esso agisce.

Offesa alla sua squisita modestia sono le sgraziate parole che il De Marchesi le fa rivolgere al protagonista nella 2a scena dell'atto II.:

Atroci smanie — ahi! disperate
Tu mi svegliasti — o Enrico in cor.

Il Wagner invece ha messo in bocca ad Elisabetta il dolce lamento di chi è vittima dell'amore, di chi ha sentito allontanarsi dal cuore ogni possibilità di gioia: «la gioia è sfuggita dal mio cuore! Enrico! che cosa mi avete fatto?»:

die Freude zog aus meinem Herzen;
Heinrich! Was tatet ihr mir an?

Più volte nella versione del De Marchesi questa dolce principessa esce in espressioni aspre e banali proprie delle popolane. Così, quasi all'inizio della scena citata sopra, dopo che Tannhäuser le si era impetuosamente gettato ai piedi, Elisabetta gli ordina con tono molto risoluto: *Sorgi ... Io vo'!* Non così nel testo wagneriano dove ella lo prega con dolce affetto: *O stehet doch auf!* («Alzatevi dunque!»).

Nell'episodio che segue la gara dei cantori, questi si lanciano a spada tratta contro Tannhäuser; Elisabetta si frappone e ferma gli assalitori con le parole: *Zurück von ihm!* («Indietro da lui!»). Nella versione il significato di questo intervento non ha subito alterazioni; ma il ridicolo *Indietro, olà!* .. del De Marchesi ne rompe l'incanto e gli toglie ogni sublimità.

Tornata dopo lungo tempo nella sala dei cantori, sala ch'ella aveva evitata dacchè Tannhäuser era partito, Elisabetta esclama:

tornato è alfine — l'amato oggetto,

Ora, questo trito e convenzionale appellativo è ben lontano dal rendere la dolce effusione con la quale Elisabetta associa alla propria letizia anche le pareti della sala amata, nella quale sta per ritornare colui che fa rivivere entrambe, la donna e la sala; di lui ella infatti dice: «Colui che me e te ha tanto rianimato, non è più lontano»:

der mich und dich so neu belebet,
nicht weilt er ferne mehr!

Vorrei finire la rassegna dei difetti di questa traduzione rilevando qualche passo dove il contrasto fra il testo wagneriano e quello del De Marchesi è particolarmente grave.

Nella 4a scena del I. atto Wolfram rammenta al protagonista

Allor che coll'estro onnipossente
Vincesti tutti i vati alla tenzon

Ora, non corrisponde per nulla ai fatti che Tannhäuser sia uscito invitto da queste gare, poichè nell'originale Wolfram gli rammenta tanto le vittorie quanto le sconfitte: «Quando tu con canti arditi gareggiasti con noi — talvolta cantando vittorioso contro le nostre canzoni, — talvolta subendo sconfitte per l'arte nostra»:

Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
bald siegreich gegen unsre Lieger sangst,
durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest;

Alla fine dell'atto II., Tannhäuser, dopo aver svelato il suo peccaminoso soggiorno sulla montagna di Venere, viene esortato dal Langravio a recarsi in pellegrinaggio a Roma e colà prostrarsi nella polvere ed espiare la sua colpa:

Mit ihnen sollst du wallen
Zur Stadt der Gnadenhuld,
im Staub dort niederfallen
und büssen Deine Schuld;

Nella versione del De Marchesi, il protagonista si vede prospettata non l'assoluzione, come implicita conseguenza della sua espiazione, ma senz'altro la condanna:

Va pur con lor, ti affretta,
Ver Roma vanne ancor;
Là nella polve aspetta
La tua condanna allor;

LOHENGRIN

La versione italiana del *Lohengrin*, che è stata la prima e la più popolare opera del Wagner rappresentata in Italia, è pure, come ho già fatto notare, del De Marchesi. In essa ritroviamo gli stessi modesti pregi e gli stessi numerosi difetti incontrati nella traduzione del *Tannhäuser*.

L'adattamento alla metrica dell'originale ci risulta curato, nel complesso, con molto impegno. Ciò non toglie che, come nella versione del *Tannhäuser*, ci imbattiamo talvolta in casi come i seguenti, dove versi wagneriani di otto sillabe sono resi con endecasillabi:

Nicht eh'r soll bergen mich der Schild	*Coprir mai più lo scudo mi dovrà*
bis ich gerichtet streng und mild!	*Fin che giustizia fatta non sarà!*

In qualche verso invece la traduzione non raggiunge la lunghezza del testo originale. Nel primo dei due esempi che riporto appresso questo ammanco comporta tre sillabe; si tratta di una parte del penultimo verso della 2a scena del I. atto:

Seht, näher kommt er schon heran!	*Vè, s'appressa già ...*

Il secondo esempio è dato dal primo verso della scena seguente:

Ein Wunder! ein Wunder, ein Wunder ist gekommen!
Miracol! ... sì, miracol portentoso

Troviamo pure dei versi dove i due testi non concordano nella posizione degli accenti tonici; ma sono casi isolati e rari e non già, come nelle versioni del *Rienzi* e di *Il Vascello fantasma*, un fenomeno quasi costante. La valutazione della c a n t a b i l i t à della versione italiana del *Lohengrin* non differisce quindi da quella che ho esposto riguardo alla versione del *Tannhäuser*.

Un altro aspetto del testo originale del *Lohengrin* reso con notevole esattezza dalla nostra versione è quello della r i m a. Qualche rara volta, tuttavia, il De Marchesi l'ha usata anche là dove i versi dell'originale sono sciolti. Così avviene nella traduzione dell'accusa che Federico muove contro Elsa, nel mezzo della 2a scena del I. atto; è una battuta di otto versi che inizia nell'originale con *Mich irret nicht ihr träumerischer Mut (Quel suo delirio non m'inganna or più)*.
Meno raramente versi in rima nel testo wagneriano sono invece sciolti nella versione. È il caso, ad esempio, dei primi quattro versi di una battuta di Federico nella prima scena dell'atto II. *(Entsetzlich! Ha, was lässest du*

mich hören! tradotto con *Oh rabbia ... ahimè! che mai mi sveli Ortruda!)* e dei quattro versi del protagonista, nella 5a scena dello stesso atto, che iniziano con le parole *Du fürchterliches Weib!* nell'originale, e *Da lei, donna infernal, ti scosta, va!* nella versione.

A giudicarla dal punto di vista non dell'esteriore fedeltà all'originale ma dell'intrinseco valore artistico, la qualifica che spetta alla rima del nostro traduttore è, beninteso, molto più modesta. Non di rado essa consiste in riempitivi di una pietosa povertà. Bastino, a convalidare la mia affermazione le due seguenti citazioni:

Deh! tu c'ispira ... deh! squarcia, o ciel,
Del fatal dubbio — l'orrido vel! ...

Oh! morto fossi, oh Dio!
Ahi! mi spezza il cor! ...
Indame è il nome mio

Un altro espediente ampiamente sfruttato dal nostro traduttore per alimentare la sua rima misera ma altisonante è stato l'uso frequente di un gruppo di avverbi di uscita omofona, quali, in prima linea, *ognor*, *ancor*, *allor* e simili. Non sempre, purtroppo, essi figurano solo come riempitivi; spesso sono impiegati in maniera da alterare il senso della frase originale.

L'esempio che segue è tolto dalla 3a scena del I. atto, dal tratto, precisamente, che precede il duello fra Lohengrin e Federico. L'araldo così si rivolge ai due avversari esortandoli a osservare lealmente le leggi della tenzone:

Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!
Gewahrt in Treue Kampfes Pflicht!

Nella versione italiana di questa solenne esortazione ai combattenti troviamo, tra altre inesattezze meno gravi, un *ognor* che, indicando un perdurare vago e imprecisato, svisa il valore delle parole dell'Araldo intese a garantire la lealtà non in un incerto avvenire senza fine ma in un avvenimento imminente e ben determinato. Ecco il testo del De Marchesi:

Le leggi sante — del santo onor
Sian guida a voi — guerrieri ognor.

Più avanti, nella 2a scena dell'atto III., è l'avverbio *ancor* che, usato a sproposito nei seguenti due versi della traduzione, contribuisce a creare un altro deplorevole svarione:

L'asilo che lasciasti
Tuo sommo bene è ancor!

Queste sono parte delle angosciose parole rivolte da Elsa al Cavaliere del Cigno dopo che questi le ha fatto intravvedere la sua meravigliosa provenienza. Nell'originale Elsa non parla apertamente dell'asilo che Lohengrin

ha lasciato per raggiungerla e salvarla ma, con suggestiva vaghezza, della sorte cui egli è sfuggito; e ciò che tanto la opprime non è il dubbio che questo asilo sia *ancor* il sommo bene di lui bensì il rimpianto che egli abbia fuggito una sorte che per lui, nel passato, era sommo bene:

Das Los, dem du entronnen,
es war dein höchstes Glück;

Nella 6a battuta della stessa scena Elsa, udendo il proprio nome sfuggire dolcemente dalle labbra del suo sposo, vorrebbe che questi le concedesse di conoscere il suono del suo che ancora le è ignoto:

Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?

Traducendo questo passo il De Marchesi ha introdotto un *ancor* che unito al verbo *ripetere* fa pensare che il nome di Lohengrin non sia più sconosciuto ad Elsa:

Deh! fa ch'io pure il tuo ripeta ancor!

Occorre appena notare che è essenziale nella trama il fatto che Elsa non conosca il nome del Cavaliere del Cigno; sapendolo, come il verso testè citato farebbe supporre, non riesce facile capire perchè mai ella insista presso Lohengrin perchè faccia sì che lo ripeta *ancor*.

Gli esempi citati e numerosi altri che ho rinunciato a rilevare confermano che il De Marchesi ha nettamente favorito la rima a scapito della fedeltà al contenuto. Anche nella sua versione del *Lohengrin* i versi sciolti sono i soli, più o meno, a rendere con relativa esattezza e onestà il significato del testo wagneriano.

Esaminando esclusivamente quanto la traduzione sia fedele al contenuto del testo wagneriano ci si presenta nuovamente la difficoltà della scelta fra le numerose e svariatissime alterazioni che andrebbero citate. Le seguenti sono rilevate più o meno a caso ed è chiaro che già la prima scena ci fornisce ampio materiale.

Nella prima battuta l'Araldo annuncia ai Brabantini lo scopo della visita del Re; indi chiede loro se siano pronti a seguire le disposizioni del sovrano:

Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?

Non così si legge nella versione dove l'Araldo ordina, quasi, che il volere del Re venga senz'altro eseguito:

Seguite tutti il saggio suo voler!

Lo stesso errore si ripete alla fine della traduzione di questa scena. Prima che abbia inizio il giudizio contro Elsa, l'Araldo solennemente chiede se si debba dare verdetto secondo il diritto e l'autorità:

Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten sein?

Nel testo del De Marchesi l'Araldo invece di chiedere un parere nuovamente impartisce un ordine:

La santa legge e il dritto
Qui guidicar si de' ...

In più è chiaro che *la santa legge e il dritto* non figurano qui come imputati ma come norma di giudizio.

Nella prima scena dell'atto II. Federico dice a Ortruda:

Ha, sprächst du wahr!

Invece di tradurre alla lettera e mantenere con l'ottativa «dicessi tu la verità!» il significato dell'esclamazione originale, il De Marchesi ne ha fatto una interrogazione:

Dicesti tu il ver?

Nella stessa scena Ortruda confida a Federico che la potenza dell'ignoto eroe che l'ha battuto in duello svanirebbe qualora questi fosse costretto a palesare il suo nome e la sua stirpe, e introduce la confidenza con le parole: «Che cosa mai daresti per saperlo, se io ti dicessi . . .»:

Was gäbst du doch, es zu erfahren,
wenn ich dir sag:

Nella versione, Ortruda, invece di indugiare perfidamente con una frase ipotetica e pertanto maggiormente assetare di odio e di vendetta il cuore del conte irretito nelle sue calunnie, dice, con bonaria premura:

Ma saperlo tu il brameresti?
Io tel dirò.

Come conseguenza di questo suo *Io tel dirò* sarebbe logico che Ortruda svelasse a Federico il nome del misterioso eroe cui egli soggiacque; ciò invece non avviene.

Nella 2a scena dell'atto II. Ortruda, non riuscendo a insinuare nel fiducioso cuore di Elsa sospetti nei riguardi del suo misterioso salvatore, dice tra sè: «Ah! mi insegni questo suo orgoglio come debba combattere la sua fede!»:

Ha! dieser Stolz, er soll mich lehren
wie ich bekämpfe ihre Treu!

Nella versione l'orgoglio di Elsa non è il tallone d'Achille di cui Ortruda si servirà per eseguire il suo perfido intento, ma semplicemente è la causa d'un banale furore:

Ah! freme il core a tanto orgoglio,
La tua virtù distrugger vo' ...

Nella 3a scena dell'atto II. l'Araldo annuncia ai Nobili ed ai Vassalli brabantini che Lohengrin li condurrà nell'imminente guerra ad alta messe di gloria:

er führt euch an zu hehren Ruhmes Segen!

Secondo il testo della versione la gloria delle armi non è l'allettante meta additata dall'Araldo ai Brabantini ma, quasi, l'ambiziosa aspirazione riservata al loro nuovo condottiero:

E cerca in armi nuova gloria e vanto!

Il fulcro di questa celebre opera wagneriana è costituito dal famoso divieto di Lohengrin. Nella 3a scena del I. atto il protagonista promette ad Elsa, ingiustamente accusata, di difendere la sua innocenza per la vita e per la morte, ma le pone una condizione che sarà fatale: «Mai non dovrai chiedermi nè preoccuparti di sapere da quale regione io sia venuto, nè quali siano il mio nome e la mia stirpe:

Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam und Art!

Nessuno di questi tre divieti è ozioso; tutti hanno il loro significato e costituiscono un assieme inscindibile tale da custodire inviolato il totale mistero del difensore dell'innocenza conculcata.
Il nostro traduttore, purtroppo, non ha tenuto conto della necessaria integrità di questi drammatici veti. Così, nella traduzione del passo sopra riportato, il terzo, che riguarda il mistero della stirpe *(Art)*, è andato smarrito:

Mai devi domandarmi
Nè a palesar tentarmi
Dond'io ne venni a te,
Nè il nome mio qual'è!

Nella 2a scena del II. atto, allorchè il desiderio di sapere diventa in Elsa tragica e irresistibile volontà che spinge la donna a infrangere il duro e inumano divieto, questa pone a Lohengrin le tre fatali domande:

Den Namen sag mir an!
Woher die Fahrt?
Wie deine Art?

Nella versione del De Marchesi solo la prima di queste tre richieste è rimasta inalterata; la seconda è stata completamente falsata e al posto della terza troviamo nientemeno che un ordine:

Il nome tuo qual'è?
Chi ti guidò?
Saper lo vo' ...

Strana soprattutto è qui la completa sostituzione della seconda domanda. Elsa sa, poichè l'ha visto arrivare, che *chi . . . guidò* Lohengrin era un cigno. Che intende allora con le sue parole? Forse che il traduttore abbia voluto e disposto che essa presagisca la vera identità del cigno che non è altri che il fratello travisato? Quanto alla sostituzione della terza domanda con quell'aspro imperativo *Saper lo vo'!* è evidente che essa è dovuta unicamente al fatto che al traduttore occorreva un verso che rimasse col precedente.

In questa stessa scena Ortruda, con mentita partecipazione, augura ad Elsa: «Potessi tu comprendere quanto sia misteriosa la stirpe di colui che . . . »:

Könntest du erfassen
wie dessen Art so wundersam,

Il De Marchesi ha tradotto come segue:

Sì! . . . saper potresti
Qual'è il segreto del suo poter

L'augurio di Ortruda che Elsa possa comprendere la meravigliosa natura del suo campione è dunque sostituito nella versione dall'affermazione che il grande mistero potrebbe essere svelato. Il traduttore, qui, deve aver frainteso il valore grammaticale della forma verbale *könntest* la quale, se presa isolatamente, può significare tanto *potessi* quanto *potresti*. Però, nel primo caso il pronome personale segue il verbo, nel secondo invece lo precede; e queste sono nozioni di grammatica tedesca con le quali un traduttore wagneriano dovrebbe avere una certa dimestichezza.

Dopo che Elsa ha infranto il gran divieto, Lohengrin è costretto a palesarle il suo nome e la sua stirpe:

nun muß ich künden wie mein Nam und Art

Stando alla versione Lohengrin dovrebbe rilevare ad Elsa non il nome e la stirpe, ma il suo destino:

Spiegar mi è forza qual'è il mio destin

«Se è costretto a rilevare il nome e la stirpe — confida Ortruda a Federico nella prima scena del II. atto — svanirà ogni sua potenza»:

ist er gezwungen,
zu nennen, wie sein Nam und Art,
all seine Macht zu Ende ist,

Nella traduzione questo passo è alterato in maniera da far supporre che il Cavaliere del Cigno si sia presentato sotto un falso nome:

S'egli è costretto
Il ver suo nome — a palesar,
Svanisce ad un tratto — la possa arcana,

Se il nostro traduttore ha tanto attenuato l'importanza e la fondamentale portata di questo perno del nostro dramma, sorte non migliore hanno subito vari altri punti essenziali.

Nella prima scena Federico di Telramondo, dopo aver accusato di fratricidio Elsa, erede al trono di Brabante, rivendica per sè i diritti su questa terra:

Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht.

Nel libretto italiano il conte non si accontenta di manifestare il suo diritto alla terra del Brabante ma, benchè vassallo al cospetto del suo sovrano, senz'altro la dichiara sua:

Mio dichiaro di Brabante il Regno.

Allo stesso conte che gli rammenta i servizi da lui prestati nella lotta contro i Danesi, il Re risponde con magnifica suscettibilità e maestà di sovrano che ben sa quanto debba a ciascuno dei suoi fedeli e come gli sia possibile ricompensarli; e all'importuno conte egli perciò fa notare: «Quale torto se io da te me lo lasciassi ricordare!»:

Wie schlimm, ließ ich von dir daran mich mahnen!

Il traduttore, fraintendendo grossolanamente il significato del verbo *mahnen* che qui indica non *ammonire* ma *rammentare*, ha scritto:

Ah! ben tu m'ammonivi in quella pugna!

Pertanto, invece di rifiutare come superflue e sconvenienti le allusioni di Federico, il Re, rilevando un inesistente ammonimento ricevuto da questi durante la battaglia, palesa debolezza da parte sua e una certa superiorità morale del vassallo su di lui, ciò che è in aperto contrasto coi fatti e col carattere dei due personaggi.

Nell'angoscia della sventura e del disonore Federico rinfaccia a Ortruda, nella prima scena del II. atto:

E non fu già per tuo consiglio
Che l'innocente ad accusar fui tratto?

Ora, ammettendo, secondo il testo della versione, d'aver accusato un'innocente *per consiglio*, Federico implicitamente si dichiara complice di Ortruda nell'attuazione della sua perfida vendetta. In realtà però egli non ne è stato che lo strumento inconsapevole e quindi incolpevole. Nel testo wagneriano egli chiede ad Ortruda: «Non erano forse la tua testimonianza e la tua informazione che mi hanno circuito e indotto ad accusare l'innocente?»:

War's nicht dein Zeugnis, deine Kunde
die mich bestrickten, die Reine zu verklagen?

Nella 2a scena dell'atto II., Elsa, mossa a compassione dall'ipocrito lamento di Ortruda, le fa sperare aiuto dalla generosità di colui che domani sarà suo sposo:

Der morgen nun mein Gatte heißt,
anfleh' ich sein liebreich Gemüte,

Invece di esprimere la vezzosa e leggiadra impazienza di Elsa di presto chiamare sposo il Cavaliere che l'ha salvata, questo *domani* viene a indicare, nella traduzione del De Marchesi, il giorno in cui Elsa solleciterà l'aiuto promesso:

Dal mio consorte domani io vo'
Grazie implorar

Al loro apparire all'inizio della 5a scena del II. atto, il Re e Lohengrin vengono salutati dai Brabantini con le parole:

Heil! Heil dem König!
Heil dem Schützer von Brabant!

Non c'è dubbio che con *Heil dem Schützer von Brabant!* i Brabantini intendono salutare Lohengrin, cui il titolo di prottetore del Brabante è stato solennemente conferito nella 3a scena dello stesso atto. Nella versione invece questo saluto è rivolto al Re:

Viva, viva Enrico
Il nostro protettor!

Nel dolce colloquio d'amore tra Lohengrin e Elsa (2a, III.) il Cavaliere racconta alla sua sposa come, appena scelto a suo campione, l'amore gli spianò la via verso di lei:

War ich zu deinem Streiter auserlesen
hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt:

Leggendo la traduzione di questi versi si è tentati di credere che non bastasse al De Marchesi l'idea della via spianata dall'amore; difatti egli ha introdotto nell'animo del campione, teso verso colei che era destinato a salvare, una resistenza, un dissidio, una forza non meglio precisata che il suo amore avrebbe superato:

E quando a tuo campione io qui venia,
Mi trasse a te malgrado mio l'amor!

Alla fine dell'opera Lohengrin rivela ad Elsa il grande avvenimento che avrebbe avuto luogo se egli avesse potuto rimanere un anno al fianco di lei: «allora sarebbe tornato, dopo essersi santificato nel sodalizio del Gral, il fratello tuo che tu credesti morto»:

Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du tot gewähnt.

Al Gral è qui dunque fatto cenno come centro di una confraternita; nella traduzione invece, forse per l'incomprensione da parte del traduttore dell'inusitato senso che ha qui la parola *Geleite*, esso figura come meta del ritorno del fratello creduto morto:

Al Gral potea allor tornar beato
Il tuo fratel, che morto ognun credè!

Se per opera del nostro traduttore il testo cantato ha subito la più svariata gamma di alterazioni, anche le didascalie non sono rimaste incolumi.

All'inizio della 4a scena dell'atto II., fra le dame che in corteo accompagnano Elsa figura anche Ortruda. Le donne che le camminano vicino si tengono discoste da lei e nei loro visi *(in ihren Mienen)* si dipinge uno sdegno sempre crescente. Nella didascalia della versione la situazione è capovolta: è Ortruda che si sdegna ed è il suo sguardo che *avvampa d'ira e di odio.*

Per dare il segnale dell'inizio del duello fra l'accusatore e il campione di Elsa, cioè fra Federico di Telramondo e Lohengrin, il Re brandisce la spada conficcata nel suolo e batte con essa tre volte sullo scudo appeso alla quercia *(Der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt damit drei mal auf den an der Eiche aufgehängten Schild).* Ed ecco la stessa didascalia nella versione del De Marchesi: *Il Re snuda la spada, l'appunta prima a terra, e quindi dà con essa tre colpi sul suo scudo appeso alla quercia.* Indubbiamente, in sè, sarebbe degno di lode il fatto che il traduttore non abbia omesso di rendere il particolare della spada conficcata nel suolo prima che con essa venga tre volte battuto lo scudo appeso; solo che, dovendo il Re, secondo la versione, prima ancora snudarla, il susseguente appuntarla in terra trasforma la solenne procedura del segnale d'inizio in una faccenda alquanto strana e complicata.

Più volte ci si imbatte, nel *Lohengrin* del Wagner, in concetti ed espressioni derivate dal paganesimo germanico. Sarebbe più che strano se il confronto del testo originale con la versione del De Marchesi non ci riservasse, anche su questo punto, qualche sorpresa.

Nella 2a scena dell'atto II. Ortruda, la pagana irriducibile, invoca l'aiuto degli dei germanici Wotan e Freia per meglio colpire e annientare i rinnegati che li stanno oltraggiando: «Wotan, Te, forte, io chiamo! Freia! augusta, ascoltami!»:

Wodan! Dich Starken, rufe ich!
Freia! Erhabne, höre mich!

Al posto di queste due invocazioni alle divinità del paganesimo nordico ne abbiamo nella versione due rivolte a satana:

Satan! Signor dell'Erebo ...
Satan! m'ascolta, aiutami!!!

L'intenzione di addomesticare le espressioni più rilevanti e manifeste di un paganesimo quasi sconosciuto al pubblico italiano e poco atto a suscitarne l'interesse e l'approvazione è qui evidente. Per quanto i mezzi scelti dal traduttore siano primitivi e grossolani, l'intenzione come tale di adattare alle esigenze e al gusto del nuovo e diverso pubblico qualche nota del dramma particolarmente straniera e pagana mi sembra scusabile ed essa, certo, non è il torto maggiore che il De Marchesi ha commesso nei riguardi del Wagner. Meno scusabile è invece lo straordinario svarione che abbiamo nella traduzione del primo verso della battuta di Ortruda donde ho tratto le esclamazioni a Wotan e Freia. Esso suona nell'originale:

Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!

Tradotto correttamente e alla lettera questo verso suona: «O Dei profanati! Aiutate ora la mia vendetta!». Il De Marchesi, male informato sul significato del participio *entweiht* ha scritto invece:

Or, Dei profani, aita vi domando

Un'altra nota del *Lohengrin*, propria anche del *Tannhäuser*, che risalta con vivacità e insistenza e che presenta un particolare interesse rispetto alle versioni dateci di queste due opere dal De Marchesi, è la nota p a t r i o t t i c a. Come risulta dall'abbondante glorificazione delle gesta, dell'onore e del valore della Germania e particolarmente dell'impero germanico, il Wagner ha sfogato e sfoggiato in queste sue due opere un nazionalismo ardente che ben potrebbe urtare la suscettibilità di traduttori stranieri. Ad onore del Nostro va detto che, pur non avendo egli rinunciato al suo abituale atteggiamento libero e sbadato, ha reso le numerose espressioni del patriottismo wagneriano senza sopprimerne o stemperarne l'aspetto dichiaratamente germanico. È interessante notare a questo proposito come il traduttore francese Charles Nuitter, che per capacità e serietà ha di gran lunga superato il De Marchesi, si sia rigorosamente astenuto dal nominare la Germania, dandoci così un patriottismo vivo come nell'originale wagneriano, ma nazionalmente indeterminato.[1])

All'inizio dell'ultima scena dell'opera il Re rivolge il seguente discorso ai guerrieri del Brabante in assetto di guerra: «Siate ringraziati, miei cari del Brabante! Come si riempie di orgoglio il mio cuore trovando in ogni terra tedesca così forte e potente schiera di guerrieri! S'appressi pure ora il nemico all'impero, noi l'accoglieremo da prodi! Non osi più, quindi, avventurarsi fuori dal suo squallido oriente! La spada tedesca per la terra tedesca! Così sia convalidata la forza dell'impero!»:

---

[1]) WERNER, RICHARD: *Richard Wagners dramatische Dichtung in französischer Übersetzung*. Parte Ia, p. 19 e segg.

Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!
Wie fühl ich stolz mein Herz entbrannt,
find ich in jedem deutschen Land
so kräftig reichen Heerverband!
Nun soll des Reiches Feind sich nahn,
wir wollen tapfer ihn empfahn:
aus seinem öden Ost daher
soll er sich nimmer wagen mehr!
Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

Faccio seguire, a titolo di paragone, sia la traduzione italiana del De Marchesi che quella francese del Nuitter. Si noti che, mentre nell'originale la Germania e il suo impero sono nominati ben cinque volte, il De Marchesi ha ridotto queste glorificanti citazioni a due, mentre il traduttore francese ha sostituito l'espressione «ogni terra tedesca» con *partout* e «terra tedesca» con *ce pays*. Questa però è la sola superiorità del traduttore italiano su quello francese che in tutto il resto si è sforzato di scostarsi il meno possibile dal testo wagneriano:

Sia, Brabantini, a voi mercè!
M'è grata al core la vostra fè!
Dell'Alemagna il suolo inter
Copre immortal prode guerrier!
Vengano i suoi nemici ancor,
Pronti a incontrarli noi siamo ognor!
Mai dall'Oriente non usciranno,
A molestarci più non verranno,
Dell'Alemagna il nostro acciar
Saprà la gloria ognor serbar ...

Merci, cher peuple, à vous merci!
Ah! quel orgueil mon coeur éprouve,
Quand sur mes pas, partout je trouve
Un peuple fort et bien uni!
Si l'ennemi vers nous s'avance,
Prêts au combat nous voilà tous.
Mais des déserts de l'Est, je pense
Qu'il n'osera marcher vers nous.
Que seul le glaive parle en maître,
Et ce pays sera puissant!

Sia nella traduzione italiana che in quella francese deploriamo, tra l'altro, la povertà e la fiacchezza del penultimo verso ben lontano dal rendere la potenza, la semplicità e la musicalità quasi militare dell'espressione wagneriana *Für deutsches Land das deutsche Schwert!* (per terra tedesca spada tedesca!). Tutto considerato è però palese che le deficienze sono più gravi e numerose nella traduzione del De Marchesi; vi si sono smarrite, per esempio, nel secondo verso, l'idea dell'orgoglio, sostituita da quella molto meno germanica della gratitudine, e nei due versi seguenti, l'efficace manifestazione della ragione di tanto orgoglio, cioè la vista dell'apprestarsi di un'imponente armata in tutte le parti della Germania. Debole, soprattutto nella versione italiana, la sfida lanciata al nemico, e diminuiti, a causa dell'avverbio *ognor* nel sesto verso, sono pure il vigore e la tensione derivanti alle parole del Re dalla prossimità dello scontro con le orde dell'oriente. Quest'ultima espressione è privata nel testo del De Marchesi del vivace attributo «desolato» *(öde)* e nel terzultimo verso manca la minacciosa esortazione rivolta al nemico di non avventurarsi mai più fuori dalle sue desolate terre dell'oriente.

Vorrei concludere le mie osservazioni sulla versione italiana di questa opera wagneriana, dimostrando, in base a un altro confronto con la traduzione francese del Nuitter, che, pur non essendo davvero lievi e poche le difficoltà inerenti alle traduzioni di testi d'opera, queste difficoltà non sono tali da impedire almeno un onesto rispetto del contenuto. Ho scelto come testo di confronto il famoso addio di Lohengrin al cigno, nella 3a scena del I. atto:

Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!
Zieh durch die weite Flut zurück,
dahin, woher mich trug dein Kahn,
kehr wieder nur zu unsrem Glück!
Drum sei getreu dein Dienst getan!
Leb wohl, leb wohl, mein lieber Schwan![1])

Nel penultimo verso della traduzione francese abbiamo un condizionale al posto dell'esortazione al cigno «adempi tu quindi fedelmente il tuo servigio!». L'alterazione non è certo irrilevante; però è l'unica, essendo il resto della traduzione, se non esatto in tutti i particolari, fedele almeno nella sostanza al testo originale:

O mon cher cygne, à toi merci!
Pars vers la rive trop lointaine,
D'où ta nacelle vint ici!
Seul qu'un heureux destin t'amène
Si ton devoir l'ordonne ainsi.
O mon cher cygne, à toi merci!

Parecchie licenze ingiustificate e diversi errori anche gravi notiamo invece nella traduzione del De Marchesi:

Mercè, mercè — Cigno gentil! ...
Valica ancor — l'ampio ocean ...
Vanne, ritorna — nel santo asil,
In cui non penetra — lo sguardo uman! ...
Compito il patto — hai con onor.
Addio ... addio — Cigno canor! ...

Iniziando dal penultimo verso il quale, come ho rilevato in proposito della traduzione francese, contiene una preghiera, notiamo, non senza un certo stupore, che il De Marchesi l'ha trasformata in un elogio *(Compito il patto hai con onor)* e che ha aggravato l'errore rendendo con *patto* l'espressione tedesca *Dienst* che significa invece servigio. Nel verso precedente inutilmente ci si affatica a rintracciare un qualsiasi nesso fra l'originale e la

---

[1]) «Sii ringraziato ora, mio caro cigno! Ritorna a traverso l'ampio mare, là onde mi portò la tua navicella. Ritorna solo per il nostro bene! Per questo adempi fedelmente il tuo servigio! Addio, addio, mio caro cigno!»

versione italiana; il De Marchesi ha qui messo in bocca a Lohengrin un accenno alla misteriosità del *santo asilo*, accenno suggestivo magari, ma errato quanto è arbitrario fargli svelare la meta del ritorno del cigno, meta che verrà rivelata solo alla fine dell'opera e che Lohengrin in questo suo addio al cigno contiene nelle parole «colà onde mi portò la tua navicella». Falso è pure l'accenno alla misteriosità di questo asilo poichè, risiedendo in esso una schiera di cavalieri, un sodalizio, non è possibile che non vi penetri *lo sguardo uman*. Abbiamo dunque nel terzo e nel quarto verso della traduzione italiana un'aggiunta del tutto ingiustificata che non soltanto anticipa senza ragione, ma svisa, pure, un elemento vitale della leggenda.
Nel testo wagneriano il protagonista chiama due volte il cigno «mio caro cigno» *(mein lieber Schwan)*, e la traduzione francese è qui esatta. In quella italiana troviamo, nel primo verso, *Cigno gentil* che, se non è la traduzione precisa, è però senz'altro ammissibile; nell'ultimo verso invece lo stesso cigno è chiamato *canor*, e questo attributo è piuttosto strano se si pensa all'assoluto silenzio del nostro cigno in ognuna delle sue comparse; ma non è da escludersi che *canor* non sia che lo spicciativo risultato della ricerca d'una parola che possa rimare con *onor* del verso precedente.

Si noti che a voler confrontare l'intiera versione con il testo originale, il risultato non sarebbe notevolmente diverso da quello scaturito dal rapido esame di questi sei versi.

Non c'è dubbio che l'ammirazione del Wagner per le prime rappresentazioni del suo *Lohengrin* a Bologna sarebbe stata meno grande e sincera se egli avesse saputo che il testo cantato dagli artisti italiani non era altro che una brutta contraffazione del suo libretto.

L'ANELLO DEL NIBELUNGO

Il ciclo che costituisce la Tetralogia wagneriana *(Der Ring des Nibelungen)* è formato da una vigilia, *L'Oro del Reno,* e da tre giornate: *La Walkiria, Sigfrido* e *Il Crepuscolo degli dei.*

La prima rappresentazione in Italia di questo grande ciclo nibelungico ebbe luogo a Venezia, pochi mesi dopo la morte del Wagner. Essa venne però eseguita nella lingua del Maestro e da una compagnia teatrale germanica[1]).

L'onore delle prime in lingua italiana spetta al *Teatro Regio* di Torino, dove vennero rappresentate, dapprima, nel dicembre del 1891, *La Walkiria,* e quattro anni più tardi *Il Crepuscolo degli dei.* Quanto alle prime rappresentazioni del *Sigfrido* e di *L'Oro del Reno,* esse ebbero luogo alla *Scala* di Milano rispettivamente nel 1899 e nel 1903.

L'autore delle traduzioni italiane usate nelle rappresentazioni è stato ANGELO ZANARDINI, musicista, compositore e poeta melodrammatico[2]).

Volendo valutare il lavoro dello Zanardini è giusto tener presente che la traduzione della Tetralogia costituisce un'impresa ardita, ingrata e oltremodo difficoltosa. Il suo lessico è tanto ricco di arcaismi, di dialettalismi e soprattutto di neologismi, tanto è singolare, in più, la costruzione di molte sue frasi, che già la sola lettura del testo originale può mettere in imbarazzo anche un buon conoscitore della lingua tedesca. La Tetralogia si differenzia notevolmente dai libretti delle opere precedenti, e ciò non solo per l'argomento, fornito dalla mitologia e dalla preistoria germaniche, ma in modo particolare anche per l'originalità e il colorito del linguaggio.

---

1) MARIO PANIZZARDI, *Wagner in Italia,* vol. II.

2) A. Zanardini è nato a Venezia il 9 aprile 1820 ed è morto a Milano il 7 marzo 1893. Nel 1854 fece rappresentare in patria, al Teatro S. Benedetto, l'opera *Amleto,* su libretto proprio, che ebbe favorevolissimo incontro. Visse molti anni a Milano, ove si dedicò principalmente a tradurre libretti lirici. Del Wagner egli tradusse oltre alla *Tetralogia, I Maestri Cantori di Norimberga* e il *Parsifal.* Dal francese egli ha tradotto il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi, le opere *Erodiade* e *Il Re di Lahore* del Massenet. Dal tedesco, oltre alle già citate del Wagner, *La Regina di Saba* di Goldmark, *Euriante* di Carl Maria von Weber, e altre ancora.
Libretti di propria fattura sono *Il figliuol prodigo,* scritto per il Ponchielli, *l'Isora di Provenza* per il Mancinelli, e *Dejanice* per il Catalani. Lasciò inediti i due libretti *Cavalier nero* e *Fernando.* Lo Zanardini è pure autore della versione italiana delle poesie dei 12 volumi di melodie di Schubert e di una scelta di poesie di Schumann. Con Giulio Ricordi egli ha tradotto i versi dei 12 canti a due voci del Mendelssohn. (I dati biografici sopra indicati sono estratti dal *Dizionario universale dei musicisti* di Carlo Schmid, vol. II.)

Basti pensare in proposito alla rima alliterativa che costituisce una delle massime e più suggestive norme poetiche della Tetralogia. Un traduttore che onestamente voglia volgere in una lingua straniera i quattro libretti di *Der Ring des Nibelungen* si trova quasi in ogni verso di fronte a difficoltà che sono dunque nè lievi nè sempre sormontabili. Anche il Manacorda che pure è uno dei più profondi conoscitori del Wagner e forse il solo vero traduttore delle sue opere si è trovato non di rado nell'impossibilità di far rivivere nella sua versione la pienezza e l'efficacia del pensiero e del linguaggio wagneriani.

Leggendo la versione dello Zanardini non ci riesce difficile concludere che questi si accostò ai libretti wagneriani senza minimamente riconoscerne il valore letterario; anzi, i suoi innumerevoli errori di traduzione sono talvolta tanto barbari e primitivi che siamo costretti a ritenere insufficienti non solo la sua conoscenza del linguaggio wagneriano ma anche quella della comune parlata tedesca.

Della versione ritmica che lo Zanardini ha fatto della Tetralogia wagneriana esistono due redazioni con notevoli varianti. In una di esse, che per l'insufficiente corrispondenza al ritmo musicale è presumibilmente la versione iniziale, notiamo fra l'altro tagli che nella traduzione di *L'Oro del Reno* e del *Sigfrido* si limitano a qualche verso, mentre si estendono in quelle di *La Walkiria* e del *Crepuscolo degli Dei* a scene intiere o a lunghi tratti di scena. Si tratta delle versioni che figurano negli opuscoli editi dal Ricordi e destinati al pubblico.

La redazione adattata allo spartito è per contro integrale. Le numerose varianti per cui essa diverge dalla redazione iniziale riguardano meno la fedeltà al contenuto che non il rispetto delle esigenze della cantabilità. Ne risulta che questa seconda redazione si presta bensì all'esecuzione musicale ma che nondimeno essa rimane un'indecorosa contraffazione dell'originale in ciò che ne riguarda il linguaggio e talvolta anche l'azione.

Esaminiamo dapprima la cantabilità di queste nostre versioni e serviamoci per il raffronto del testo wagneriano e delle due varie redazioni del testo italiano di un tratto scelto a caso, qui della prima battuta dell'atto II. dell'opera *La Walkiria*.

Ne riporto dapprima l'originale e in seguito, a sinistra, la versione iniziale e a fronte quella adattata allo spartito.

Nun zäume dein Roß
reisige Maid!
Bald entbrennt
brünstiger Streit:
Brünnhilde stürme zum Kampf,
dem Wälsung kiese sie Sieg!
Hunding wähle sich,
wem er gehört;
nach Walhall taugt er mir nicht.
Drum rüstig und rasch,
reite zur Wal!

Imbriglia il tuo destrier,
O cavalier!
Lotta ria s'accenderà:
Brunilde irrompa nella pugna, al Welso
Vittoria dia!
Hunding a lui si volga, a cui pertien:
Per lo Walhall a me non serve. Or ratto
Si mova verso il Wal!

Imbriglia il destier,
sali in arcion;
lotta ria
s'accenderà.
Voli Brunilde al pugnar,
al Welso vittoria a dar!
Hunding volgasi
a cui appartien,
pel Walhall non giova a me.
Or rapida al Wal
vola di qua.

Due soli sono i contrattempi che notiamo nella versione adattata allo spartito. In *s'accenderà* (4. verso) è accentuata, in corrispondenza col ritmo della melodia e del testo originale *(brünstiger Streit)*, anche la sillaba iniziale. Nel terz'ultimo verso gli accenti cadono nell'originale *(taugt er mir nicht)* sulla prima e sull'ultima sillaba; ne consegue che la parola *giova* in *non giova a me*, musicalmente inaccentuata, perde il rilievo che logicamente le spetta. Nella versione iniziale invece troviamo varie eccedenze nel numero delle sillabe e parecchi spostamenti dell'accento tonico. Nel primo verso eccede il pronome *tuo*, che più non figura nella redazione posteriore. In *O cavalier*, l'accento musicale cade non solo sull'ultima ma anche sulla prima sillaba. Per il terzo verso vale quanto ho fatto notare riguardo all'accentuazione della parola *s'accenderà. Stürme zum Kampf*, nel verso seguente, è reso nella traduzione iniziale, con *irrompa nella pugna;* l'originale conta dunque quattro sillabe delle quali sono accentuate la prima e l'ultima, mentre la versione ha due sillabe di più e gli accenti sulla seconda e sulla quarta. Esatta per contro è la conformità all'originale nel seguito di questo stesso verso: *al Welso Vittoria dia.* Nel sesto verso abbiamo *a lui si volga* al posto di *volgasi* della redazione posteriore. A differenza di quest'ultima che metricamente corrisponde perfettamente a *wähle sich* dell'originale, *a lui si volga* conta due sillabe di troppo e porta gli accenti sulla seconda e sulla quarta anzi che sulla prima e sulla terza. Le stesse osservazioni valgono per *a me non serve* che vorrebbe corrispondere a *taugt er nicht.* Un'evitabile eccedenza è data in questo verso dall'articolo *lo*, pure eliminata nella versione definitiva. Nell'ultimo verso abbiamo il bisillabo *mova* in corrispondenza al monosillabo *rasch.*

Come risulta dal confronto dei testi sopracitati quasi metà della versione iniziale andò rielaborata perchè si prestasse all'esecuzione musicale. Non diverso è l'aspetto nel quale si presenta l'adattamento ritmico e quantitativo del resto delle versioni dello Zanardini. Va notato, tuttavia, che i difetti di adattamento sono meno numerosi nella versione della Tetralogia che non, per esempio, in quelle del *Rienzi* e del *Vascello fantasma.*

Per ciò che riguarda la rima ho già accennato che il Wagner ha usato nella Tetralogia la rima alliterativa ben più conforme della rima romanza alla germanicità dell'argomento delle quattro opere di *L'Anello del Nibe-*

lungo. Il Manacorda, la cui versione è la sola ad accostarsi all'originale anche sotto questo aspetto, ha osservato in merito di non aver voluto «*rinunziare, per quanto aspra e dura fosse la riluttanza della nostra lingua, al tentativo di conservare e di far rivivere nella versione, la lettera e lo spirito alliterativo del testo.*»[1])
Poichè il Manacorda non ha esitato a chiamare *fatica* e *travaglio* il tentativo di rendere questa rima, è inutile volerne riscontrare nella versione dello Zanardini più di qualche rara traccia. Ritengo anzi più fortuito che voluto l'inatteso apparire della rima alliterativa nei seguenti due versi del giuramento di fratellanza *(Crepuscolo degli Dei,* atto I., scena 2a) :

Fede libo al fratel! La libertà
Fecondi il fior della fraternità!

D'altronde la versione dello Zanardini è priva anche della rima romanza che figura solo casualmente e irregolarmente in qualche verso di tratti particolarmente lirici. Non è il caso, certo, di deplorare l'assenza di una rima che, se usata regolarmente, non avrebbe avuto altro effetto se non quello di aumentare e di aggravare le già troppo numerose alterazioni e contraffazioni del contenuto.

Non è facile, difatti, immaginarsi delle versioni più infedeli e malconce di queste nostre dello Zanardini. Pur ammettendo che il testo wagneriano della Tetralogia è fra i più difficili a tradurre, si stenta a comprendere come il Nostro abbia potuto incorrere tanto frequentemente in errori e in abbagli spesso veramente grossolani. Mi limito nel seguito a rilevare alterazioni che riguardano espressioni e motivi comuni a tutta la Tetralogia.

Termini di particolare rilievo sono *Wal* e i suoi composti. Essi derivano dall'antico tedesco *valr* che indica i morti in campo. *Walstatt* significa dunque campo di battaglia, mentre *Walvater* (signore degli eroi) è un appellativo di Wotan e *Walhalla* l'aula degli eroi caduti in campo. Quanto alle *Walkirie*, esse sono le vergini che per ordine di Wotan sceglievano sul campo gli eroi caduti e li portavano al *Walhall.*
Nella Tetralogia wagneriana la parola *Wal* assume nuovi significati; tra l'altro esso risulta talvolta collegato alliterativamente con la radice *Wahl* che significa scelta, mentre altre volte fa le veci di un suo composto. Nel seguente passo della *Walkiria* (ultima battuta di Siegmund nella 2a scena del I. atto) abbiamo *Wal* al posto di *Walstatt*. Siegmund dice di Sieglinde: «con un flutto di selvagge lagrime essa piangendo irrorò il campo di battaglia»:

Mit wilder Träne Flut
betroff sie weinend die Wal:

---

1) MANACORDA, versione di *L'Oro del Reno*, prefazione p. XVII.

Se lo Zanardini non ha stentato a comprendere il palese significato dei composti di *Wal*, quello della radice stessa, qui dunque usata al posto di *Walstatt*, gli dovette rimanere inafferrabile. Ne è risultata una traduzione che non solo non ha più nulla a che vedere col testo wagneriano ma che purtroppo è essa stessa incomprensibile. Che vorrebbe dire, difatti, quanto leggiamo nella versione dello spartito (p. 44/45):

Con fiero lagrimar,
dolente al Wal fuggì.

Nella penultima scena della stessa opera Wotan annuncia a Brünnhilde: «mai più ti indicherò eroi per la scelta»:

nicht weis' ich dir mehr
Helden zur Wal

Il fatto che *Wal* abbia qui il significato dell'omofono *Wahl* (scelta) è una licenza e una finezza del Wagner che certo non poteva non sfuggire al nostro traduttore; nella sua versione (libr. p. 29) egli ha reso tale quale la parola tedesca; ma quale ne è il senso?

più non ti addito eroi
Pel Wal,

Nella prima scena dell'atto III. del *Siegfried* Erda, parlando di Brünnhilde, accenna al fatto che Wotan «volle che per lui ella scegliesse la sorte degli eroi»:

der Helden Wal
hieß für sich er sie küren

Nella versione dello Zanardini (libr. p. 38) *Wal* viene a significare *Walhall:*

L'eroico Wal per essa ei consacrava

Uno dei capisaldi dell'azione drammatica della Tetralogia e uno dei motivi centrali della mitologia germanica è costituito dal tesoro dei Nibelunghi *(Nibelungenhort)*.

Nella versione dello Zanardini quest'espressione è sempre resa nel suo giusto e manifesto significato. Una sola volta, a quanto mi consta, la parola *Hort*, che nella saga indica l'intiero tesoro dei Nibelunghi, é stata tradotta con *anello* che non è che una parte di esso. Altrove il traduttore ha reso la stessa parola con *oro*, forse perchè ha contaminato i significati di *Nibelungenhort* (tesoro dei Nibelunghi) e di *Rheingold* (oro del Reno).

Tuttavia, oltre a indicare tesoro la parola tedesca *Hort* significa pure asilo, rifugio, e lo Zanardini traducendo la Tetralogia più volte l'ha interpretata erroneamente in questo senso.

Nella prima scena dell'atto III. di *Die Walküre* è detto del tesoro dei Nibelunghi che Fafner l'ha rapito e portato nella selva:

der Nibelungen Hort
entführte Fafner dorthin

Ora, mi sembra chiaro che l'espressione *Hort* connessa con l'idea del rapimento e del trasferimento non possa indicare altro che il famoso tesoro; ma non fu questo il parere del nostro traduttore il cui testo suona (libr. p. 27):

. . . *ha Fafner*
Colà lo speco ai Nibelunghi sacro

Poichè anche allo Zanardini non poteva riuscir facile associare all'immagine di *speco* il concetto di furto e di asportazione egli ha tradotto il verbo *entführen* (rapire) con avere; il risultato finale non poteva non essere notevole, e tale mi sembra difatti la metamorfosi del trafugamento d'un tesoro nel possesso di uno *speco*. A proposito di questo tesoro Floßhilde rammenta alle sorelle, nella prima scena dell'opera *Das Rheingold:* «il Padre l'ha detto, e a noi egli ha ordinato di custodire prudenti il chiaro tesoro, affinchè nessun fraudolento lo possa rapire alle onde»:

Der Vater sagt' es
und uns befahl er,
klug zu hüten
den klaren Hort,
daß kein Falscher
der Flut ihn entführe:

Abbiamo dunque nuovamente le espressioni *Hort* e *entführen* connesse con l'idea del rapimento del tesoro. Lo Zanardini ha tradotto correttamente il verbo, fraintendendo per contro il significato del sostantivo; perciò, stando alla versione (libr. 1. 8), l'oggetto del trafugamento è nuovamente non il tesoro, ma l'asilo:

Lo disse il padre e impose
A noi prudenti custodire il sacro
Asilo, ad impedir che lo trafughi
Un fellone!

Nel preludio del II. atto del *Siegfried*, il nano Alberico chiede al Viandante: «apparterrà di nuovo al Nibelungo l'invidiabile tesoro?»:

Wird der neidliche Hort
dem Niblungen wieder gehören?

La domanda del Nibelungo è motivata dal furto del tesoro, furto commesso da Wotan e da Loge e del quale egli fu vittima. Nella versione dello Zanardini la curiosità e l'interesse del nano vertono sulla riconquista non

del tesoro, ma di un *ostello* (libr. p. 25); peggio, nel testo italiano si è smarrita anche l'idea della restituzione espressa nell'originale con *wieder gehören* (riappartenere); ne è risultata una domanda completamente diversa e priva d'un nesso qualsiasi con gli antefatti:

Il sacro ostello
Ai Nibelungi appartener dovrà?

L'espressione *Nibelungenhort* che nella mitologia nordica e nel testo wagneriano indica sempre «tesoro dei Nibelunghi» assume dunque nella versione dello Zanardini significati vari quali *asilo, speco, ostello* e altri ancora, sempre in evidente contrasto con la logica della frase o della situazione.

Un altro motivo centrale della Tetralogia è la *Welt-Esche*, il frassino del mondo, l'albero che nella mitologia germanica simboleggia la vita dell'universo.[1])

Nella versione dello Zanardini troviamo al posto del frassino una quercia, anzi un quercio.

Von der Welt-Esche
brach da Wotan einen Ast

dice la prima Norna all'inizio del Prologo dell'opera *Götterdämmerung*, il che significa: «dal frassino del mondo Wotan recise un ramo».

Nella versione italiana (libr. p. 3) l'albero da cui Wotan recise un ramo è dunque un quercio:

Poi dal quercio Wotan recise un ramo.

Nella stessa battuta questo quercio è chiamato *eterno* (libr. p. 3):

Intessea presso al quercio eterno, . . .

il quale attributo rende indubbiamente meglio l'idea di *Welt-Esche* che non l'*uman* che troviamo poco dopo nella battuta della terza Norna:

. . . il quercio uman quel fu

Anche l'aggettivo *terrestre*, usato dal traduttore nella versione del *Sigfrido* (libr. p. 14), non si accosta molto all'ampio significato che il tedesco *Welt* (mondo) esprime con somma semplicità e concisione:

Del terrestre quercio dal più bel ramo

Oltre ad aver sostituito il frassino con una quercia lo Zanardini ha dunque tanto variato gli attributi di questo albero mitologico da smarrirne

---

1) MANACORDA: *Il Crepuscolo degli dei*, note p. 276 e 277.

l'individualità. Quanto poi al fatto di aver costantemente tradotto *Esche* (frassino) con quercia, non so davvero come mettere in relazione questo svarione con una nota del traduttore sul significato mitologico dell'albero in questione. Riferendosi all'espressione del testo *quercio eterno* la nota dice: *Si legge nell'*EDDA *di Snorro,* GYLFAGINNING «*che il Frassino del mondo Yggdrasel, l'albero dell'Esistenza ove tutti i giorni si riuniscono gli Dei, è il più grande e il più bello di tutti gli alberi*»: *ecc.*[1]).

Pure un frassino è l'albero il cui tronco sta nel mezzo dell'abitazione di Hunding, dove si svolge l'azione del I. atto dell'opera *La Walkiria.* Traducendo la didascalia che precede l'inizio del testo della prima scena lo Zanardini ha reso abbastanza correttamente l'espressione dell'originale *um einen starken Eschenstamm* con il *tronco di un frassino gigantesco* (libr. p. 3).

Nella 3a scena del I. atto di quest'opera Siegmund a un tratto vede uscire dal tronco del frassino un raggio di luce:

Welch ein Strahl bricht
aus der Esche Stamm?

Pur trattandosi di quello stesso tronco d'albero che lo Zanardini nella didascalia sopra citata aveva giustamente chiamato frassino, la traduzione di *Esche* nei due versi riportati ci si presenta come segue (libr. p. 9):

. . . Qual raggio
Manda il quercio laggiù? . . .

Alla fine della 3a scena del II. atto Sieglinde, nel delirio, vede il frassino cadere e il suo tronco frangersi:

die Esche stürzt —
es bricht der Stamm!

È inutile rilevare di quale specie sia l'albero che Sieglinde vede crollare secondo il testo dello Zanardini (libr. p. 20):

Il quercio crolla — il ceppo si spezzò!

In un solo caso la «quercia» tanto cara al nostro traduttore è usata a proposito, precisamente nella prima scena di *La Walkiria* dove realmente si tratta di una quercia. «L'alto fusto fiorente della quercia era ridotto a ceppo»:

zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;

---

1) *Il Crepuscolo degli dei,* versione dello Zanardini e guida tematica del Bassi, p. 10.

Sono parole di Siegmund che lo Zanardini ha trodotto come segue:

Stroncato il ceppo
Del quercio in fior

Anche la traduzione dell'espressione *die Runen* non sembra sia stata facile e piana per lo Zanardini. Le rune sono i segni dell'alfabeto germanico antico; nella Tetralogia questa parola designa le formule dei patti incisi sull'asta della lancia di Wotan.
Questa seconda accezione dell'espressione *die Runen* deve essere sfuggita al nostro traduttore; spesso egli l'ha usata nella forma aggettivale *runico*, ma senza mai accostarsi al preciso significato assunto dalla parola nel testo wagneriano.
Nella 2a scena dell'opera *Das Rheingold* Fasolt chiede a Wotan: «sono forse un giuoco per te, le Rune del patto pattuito?»:

sind sie dir ein Spiel,
des berat'nen Bundes Runen?

Nella versione *L'Oro del Reno* (libr. p. 12) si tratta non di rune, cioè delle formule d'un patto, ma di *runiche leggi:*

. . . violar sapresti
Alme runiche leggi?

Nel *Siegfried* (atto I., scena 2a) il Viandante fa sapere a Mime che Wotan «incise nel fusto le rune fedeli di sacri patti»:

Heil'ger Verträge
Treuerunen
schnitt in den Schaft er ein.

Mentre nell'originale le rune dei patti formano un concetto solo, abbiamo nella versione (libr. p. 14) dei patti e, distinti da questi, dei *Runi* il cui significato è molto nebuloso:

. . . sacri patti e fidi Runi incisi
Nell'asta egli ha.

La stessa espressione ritorna nella prima scena dell'atto seguente; è di nuovo il Viandante che rammenta ad Alberico: «Con le rune fedeli del patto lo scettro non ha legato a me, te malvagio»:

Durch Vertrages Treuerunen
band er dich
Bösen mir nicht:

Ed ecco la traduzione dello Zanardini (libr. p. 25):

Il gran patto dei Runi ha te legato
Non me; . . .

Queste parole del Viandante sono la risposta al rimprovero che Alberico gli ha mosso nella battuta precedente: «Ciò che tu hai pattuito un giorno con quei tracotanti, di quel patto ancor oggi il fusto imperioso della tua lancia conserva le rune»:

Was mit den Trotzigen
einst du vertragen,
des Runen wahrt noch heut'
deines Speeres herrischer Schaft.

Leggendo la traduzione di questo passo (libr. p. 25) si è tentati di credere che *i Runi* dello Zanardini siano non più segni, ma uomini:

. . . Quant'hai
Per essi un giorno trafugato, or guardano
I Runi, anch'oggi, l'opra di lor man.

Si noti inoltre che il verbo *vertragen*, pattuire (da *Vertrag*, patto) è reso con *trafugar* e che l'intiera frase wagneriana è stata rivoluzionata in maniera tale da farle perdere perfino il senso.

Come risulta da alcune delle precedenti citazioni del testo tedesco, queste rune sono incise sull'asta della lancia di Wotan. La distinzione delle due parti di quest'arma non è dunque per nulla oziosa. Lo Zanardini, nonostante ciò, non ha mancato di confonderle. Nella 2a scena di *Das Rheingold* Wotan, interponendo la lancia fra i contendenti, esclama: «I patti protegge l'asta della mia lancia»:

Verträge schützt
meines Speeres Schaft

Stando alla versione (libr. p. 13) la tutela dei patti è affidata alla lancia:

. . . Ai patti
Schermo è la lancia mia.

Nel prologo della *Götterdämmerung* la terza Norna afferma che «un ardito eroe spezzò la lancia nella lotta»:

Ein kühner Held
zerhieb im Kampfe den Speer;

Se nell'esempio anteriore lo Zanardini aveva scritto lancia invece di asta, traducendo questo passo (libr. p. 4) ha commesso in senso inverso lo stesso errore:

. . . audace eroe fendea
Pugnando l'asta in due

Varie volte lo Zanardini ha tradotto sia *Speer*, lancia, che *Speeres Schaft*, asta della lancia, con *acciar*, con un'espressione dunque che denota arma in generale.

Ciò avviene, ad esempio, nella traduzione delle seguenti parole di Brünnhilde, verso la fine di *Die Walküre:* «la tua lancia distrugga la traccia del suo corpo»:

ihres Leibes Spur
zerstöre dein Speer:

Si noti che la lancia in questione non è un'arma qualunque, e nemmeno una qualsiasi lancia, ma precisamente la lancia di Wotan; più che licenza è dunque errore tradurre il vocabolo wagneriano con un generico *acciar* (libr. p. 31):

. . . l'acciar disperda
La traccia del suo fral!

Nella prima scena dell'atto II. del *Siegfried* il Viandante, che è Wotan stesso, si sente dire dal nano Alberico: «tu stesso spezzeresti l'asta della tua lancia»:

du selbst zerspelltest
deines Speeres Schaft

Traducendo come segue (Sigfrido, libr. p. 25):

Spezzata hai tu la tempra al divo acciar!

Lo Zanardini anzitutto è incorso nell'abituale errore di rendere la parte speciale di un'arma ben determinata con un'espressione affatto generica e per di più ha frainteso il modo e il tempo della forma verbale *zerspelltest*, trasformando pertanto un'azione possibile in un'azione già consumata.

L'errore più grave riguardo al genere e al nome delle armi è senza dubbio la confusione fatta dallo Zanardini tra la lancia di Wotan e la spada Notung. Troviamo questo svarione nella traduzione di una battuta di Sigfrido nella 2a scena dell'atto III. della *Götterdämmerung*. Narrando a Hagen come temprò la sua spada egli dice: «ma ciò che l'artiere stesso non ha potuto, doveva riuscire all'ardire dell'apprendista: cioè temprare di nuovo in ispada i pezzi d'un acciaio infranto. L'arma paterna mi saldai di nuovo, ferma mi feci Notung.»:

doch was der Künstler
selber nicht konnt'
des Lehrlings Mute
mußt' es gelingen:
eines zerschlagnen Stahles Stücke
neu zu schweissen zum Schwert.
Des Vaters Wehr
fügt' ich mir neu:
nagelfest
schuf ich mir Notung.

È evidente che parlando dei pezzi di un acciaro spezzato e dell'arma paterna Sigfrido intende indicare Notung, la spada impugnata da suo padre Sig-

mundo che si spezzò contro la lancia di Wotan *(La Walkiria,* fine dell'atto II.). Stando alla versione *(Il Crepuscolo degli Dei,* libr. p. 25) la spada Notung è stata rifatta da Sigfrido non coi pezzi della vecchia spada infranta, ma coi frammenti d'una lancia spezzata:

. . . colà dove al maestro
L'arte fallia, l'animoso garzone
Riuscì colle spezzate
Scheggie d'un'asta, un brando a ritemprar!
Io la paterna lancia
Fondeva, la saldai, Nothung ne feci!

Ora, se per riottenere la spada Notung Sigfrido ha ritemprato le scheggie *d'un'asta* e ha fuso *la paterna lancia,* si è tentati di pensare che debba trattarsi della lancia di Wotan, poichè soltanto di questa siamo abituati, nella Tetralogia, a sentir parlare distintamente sia della parte che del tutto. D'altronde abbiamo nel penultimo verso della traduzione l'attributo *paterna* che qui, detto da Sigfrido, deve logicamente riferirsi al padre suo Sigmondo; ma l'arma di questi non fu mai una lancia bensì sempre la celebre spada Notung, cioè la spada che si spezzò contro la lancia di Wotan alla fine dell'atto II. di *Die Walküre.*
Qui appunto lo Zanardini è incorso nello stesso errore; nella didascalia che si riferisce all'intervento di Wotan nella contesa fra Sigmondo e Hunding leggiamo che Wotan si libra su Hunding e «incrocia la sua lancia contro Sigmondo» *(seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend).* Nella versione dello Zanardini *(La Walkiria,* libr. p. 22) questo passo è tradotto nel modo seguente: *Wotan ... oppone la sua lancia a quella di Sigmondo.* Stando alla versione Sigmondo ha dunque in mano una lancia; che si tratti invece di una spada risulta con sufficiente chiarezza dalle parole rivolte da Brünnhilde a Sigmondo prima della contesa e dell'intervento di Wotan: «Colpiscilo, Sigmondo! Fidati della spada!»:

Triff ihn, Siegmund!
traue dem Schwert!

Com'è facile pensare, nella traduzione di questi due versi non si fa questione nè di lancia nè di spada, ma come già altre volte di *acciar:*

Colpir lo dèi! fida nel forte acciar

Traducendo questa scena lo Zanardini doveva pur essersi reso conto che l'arma di Sigmondo era una spada; così almeno ci sembra poter dedurre dall'ultima didascalia a p. 20 del libretto: *appunta la spada contro Siglinda.*

L'intervento di Wotan in favore di Hunding contro Sigmondo è seguito dall'intimazione rivolta a quest'ultimo: «Indietro, di fronte alla mia lancia! In pezzi la spada!»:

Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

La contrapposizione delle due armi è qui tanto chiara che davvero si fa fatica a comprendere come mai lo Zanardini abbia potuto tradurre:

Via quella lancia! in ischeggie l'acciar!

Non hanno i poemi cavallereschi italiani ricordato al traduttore che, in materia epica, le armi hanno una loro individualità e un'importanza per nulla irrilevante? Avrebbe forse potuto confondere lancia e spada nel famoso duello di Tancredi e Argante?

Scrivendo il testo della Tetralogia il Wagner si era ben guardato dall'introdurvi elementi che fossero estranei alla cultura e alla religione della Germania primitiva. Lo Zanardini invece ha dimostrato di non avere riguardi e scrupoli di questo genere. Di Wotan leggiamo nella versione di *La Walkiria*, (libr. p. 26):

Anzi al Dio padre niun giunge a fuggir

verso, questo, che dovrebbe essere la traduzione delle parole di Rossweisse «Davanti a Walvater quel volante (destriero) non è fuggito»:

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Poco dopo, nella stessa scena, Siglinde rimprovera Brünnhilde di averla sottratta al colpo mortale per cui «la fine avrei trovato unita con lui»:

das Ende fand ich
vereint mit ihm!

Al posto di questa fine la pagana Siglinde s'è vista sfuggire, secondo la versione dello Zanardini (libr. p. 26), un trapasso di pretta ispirazione cristiana:

Gli avrebbe almen
congiunti il ciel!

Che il traduttore si sia troppo ricordato dell'ultimo atto dell'*Aida* dove Radames e la giovane africana spirano nell'Ipogeo con un linguaggio da martiri cristiani?

Verso la fine dell'opera *Götterdämmerung*, Brünnhilde, al cospetto del cadavere di Sigfrido, accusa Wotan: «ascolta la mia accusa, il più augusto degli dei! Per la sua più valorosa impresa, a te così provvida e da te tanto desiderata, tu consacrasti colui che l'operò alla maledizione cui tu eri votato»:

Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste Tat,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt
dem Fluche, dem du verfielest.

Se nei versi citati innanzi lo Zanardini aveva cristianizzato la morte, qui si è permesso un'alterazione della visione pagana della maledizione che, nel suo testo, assume il significato di *perdizione eterna.* Inoltre egli ha pure frainteso il valore della parola *Klage* che qui non vuol dire lamento ma accusa, sminuendo e alterando pertanto il valore e la portata del discorso di Brünnhilde. Infine, manca nella traduzione dello Zanardini *(Il Crepuscolo degli Dei,* libr. p. 30) un elemento essenziale dell'accusa, il fatto cioè che spettava a lui, Wotan, la sorte alla quale egli ha votato Sigfrido:

. . . ora ascolta i miei lai,
Sublime Dio! Con l'opra sua gagliarda,
Sì bramata da te, lui tu votasti,
Che la compiva, a perdizion eterna!

Fra gli aspetti della Tetralogia che maggiormente hanno sofferto per l'insufficienza del traduttore va rilevato il linguaggio. Forte, sobrio e conciso nel testo wagneriano, esso è vacuo, antiquato e tipicamente librettistico nella versione. Gli esempi non si contano poichè la divergenza linguistica e stilistica della versione dall'originale è continua. Ecco qualche caso particolare. Nella prima scena dell'opera *Das Rheingold,* Alberico, dopo aver invano tentato di ghermire una delle Figlie del Reno, prega Woglinde: «Sii la mia amante, virginea ragazza!»:

Mein Friedel sei
du fräuliches Kind!

Nella traduzione *(L'Oro del Reno,* libr. p. 4) l'appellativo è tanto banale quanto esso è inusitato nell'originale:

Bel cuoricino
a me t'accoppia!

Nella stessa scena Flosshilde e il nano Alberico, si scambiano, la prima per burla, l'altro perchè preso da una grottesca passione, gli amorosi appellativi: «o uomo gioiosissimo!» e «dolcissima fanciulla»; metto a fronte del testo originale la traduzione zanardiniana (libr. 6) dispensandomi dal commentarne l'esattezza e il valore poetico:

Seligster Mann!	*Esser gentil!*
Süsseste Maid!	*Raggio gentil!*

Non meno ritrite sono le espressioni scelte dallo Zanardini per rendere le esclamazioni di Sigmondo «o gioiosissima donna» e «dolcissima donna»; le seguenti figurano nell'opera *Die Walküre,* rivolte entrambe a Siglinde, la prima nella 3a scena del I. atto, la seconda all'inizio della 3a scena dell'atto seguente. La versione, a fronte, si trova rispettivamente a p. 12 e a p. 18 del libr.:

Süssestes Weib!	*Oh forma del ciel!*
Verweile, süssestes Weib!	*T'arresta, esser divin!*

Anche le dichiarazioni d'amore, che certamente non scarseggiano nella Tetralogia, non sono state gratificate da parte del nostro traduttore di un trattamento estraneo allo stile e al gusto del più decadente melodramma. Eccone una di Siglinde, rivolta a Sigmondo che le è fratello e sposo; la troviamo nella penultima battuta della 3a scena dell'atto II. della stessa opera: «luminoso fratello, ardentemente amato!»:

brünstig geliebter,
leuchtender Bruder!

La traduzione dello Zanardini figura a p. 19 del libretto:

Mio bel diletto,
Vien sul mio cor!

Non si creda che in materia lirica e amorosa il traduttore abbia meglio d'un Boito, d'un Giovannini o d'un De Marchesi saputo resistere al richiamo degli abbondanti luoghi comuni del frasario librettistico! Basta, per esempio, confrontare la traduzione con i seguenti versi cantati da Siglinde verso la fine dell'atto I. di *Die Walküre:*

O laß in Nähe
zu dir mich neigen,
daß hell ich schaue
den hehren Schein,
der dir aus Aug'
und Antlitz bricht
und so süß die Sinne mir zwingt.

Per meglio dimostrare le licenze, i difetti e gli errori della traduzione zanardiniana *(La Walkiria,* libr. p. 12) la metto a fronte con la versione del Manacorda *(La Walkiria,* p. 49) che si accosta all'originale nell'estrema misura del possibile:

Manacorda	Zanardini
Oh lasciami vicina	*Deh! fa che meglio — a te mi appressi,*
verso te inclinare,	*Sì che contempli — il tuo fulgor,*
che chiara scorga	*Sì che m'inebrii — ai caldi amplessi*
l'augusta luce	*E un dolce affanno — opprima il cor!*
che a te dallo sguardo,	
e dal viso esulta	
e così dolce a me i sensi costringe.	

Nella versione dello Zanardini c'è molta profusione di sospiri, di intenerimenti, di sussurri e di tormenti che non sempre corrispondono ai sentimenti e all'atteggiamento dei personaggi wagneriani. Nel seguente verso della traduzione *(Il Crepuscolo degli Dei,* libr. p. 6) per esempio, *sospir* sta per saluto *(Gruss):*

Deh! reca
O Grane, a lui sovente il mio sospir!

e in quest'altro *(Sigfrido,* libr. p. 45) tale vocabolo si allontana ancor più dall'originale e viene a sostituire la parola «canto» *(Gesang):*

di tua voce
M'è soave il sospir!

Alludendo alla *gentil canzon* dell'uccello della foresta, il protagonista esclama, nella traduzione della 3a scena dell'atto II. del *Sigfrido:*

Per lei mi sento
intenerir!

In realtà Sigfrido si sente tutt'altro che intenerire; il senso di questo canto infatti gli brucia in cuore e lo tormenta:

Wie brennt sein Sinn
mir sehrend die Brust!

Burlandosi del nano innamorato Wellgunde chiede alla sorella, nella versione della prima scena di *L'Oro del Reno* (libr. p. 8):

I tormenti d'amor
Non l'odi sussurrar?

Ma non sussurra il lussurioso mostricciattolo, bensì «per ira d'amore sibila forte!»:

Vor Zorn der Liebe
zischt er laut!

Caro al nostro traduttore dovette essere il luogo comune del «cuore che balza»; con esso egli ha reso tanto l'idea del cuore che si sente incendiare violentemente:

Wie zückt er heftig
zündend mein Herz!

quanto quella del cuore acceso da un'ansia incantevole:

Entzückend Bangen
zündet mein Herz!

La stessa iperbole è stata usata dal traduttore per rendere la semplice e schietta idea del cuore che palpita.
Nella 3a scena del I. atto di *Die Walküre* Sigmondo esclama, col cuore inebriato d'amore per Siglinde: «Io rido in santa letizia, quando abbraccio te nobilissima e quando sento palpitare il tuo cuore»:

Auf lach' ich
in heiliger Lust, —
halt' ich die Hehre umfangen,
fühl' ich dein schlagendes Herz!

Quanto è convenzionale invece quest'effusione d'amore nel personaggio della versione (libr. p. 10):

M'inebria celeste gioir,
Se, stretto al mio seno il tuo cor,
Lo sento balzare d'amor!

Se tutte, si può ben dire, le espressioni d'amore dei personaggi wagneriani hanno perso per la sbadata e incolta opera del nostro traduttore il loro decoro e la loro vivacità, non poche son quelle che ci risultano spogliate anche della dignità e del ritegno nei quali le aveva contenute il Wagner. Così, nella traduzione dell'opera *Il Crepuscolo degli Dei* (libr. p. 10), alla domanda di Sigfrido «Hai tu, Gunther, una donna?» questi risponde:

Sol d'una il bacio io sogno

Ora, l'autentico Gunther wagneriano esprime questa confidenza con parole molto più degne e modeste: «Su di una sola ho posto il pensiero»:

Auf eine setzt' ich den Sinn,

Neppure sono fedeli alla nobilità e alla dignità del linguaggio originale le parole che lo Zanardini ha messo in bocca a Hagen quando questi, di ritorno dalla caccia in cui uccise Sigfrido, ne annuncia la morte alla sposa (libr. p. 28):

Lo smorto eroe più squilli dar non sa
Nè baci ambisce di procaci donne!

Paragonate alle parole del testo wagneriano: «il pallido eroe non suona più il corno . . . non più egli aspira a dolci donne»:

Der bleiche Held
nicht bläst er mehr;
. . . . . .
noch wirbt er um wonnige Frauen.

quelle citate nella traduzione sono davvero sgraziate.

Dopo aver rilevato rapidamente qualcuno degli aspetti comuni a tutte e quattro le versioni che costituiscono il testo italiano della Tetralogia, passo ora all'esame particolareggiato di ogni singola opera.

L'ORO DEL RENO

Das Rheingold, la prima opera della Tetralogia, porta il sottotitolo *Vorabend zu dem Bühnenfestspiel*, reso dallo Zanardini con *Prologo della Trilogia*. Il Manacorda, che ha tradotto invece *Vigilia alla sagra scenica*, osserva in proposito: *Tanto la versione francese dell'Ernst, quanto quella italiana dello Zanardini traducono* Vorabend *con Prologo e* Bühnenfestspiel, *assai arbitrariamente, con Trilogia. Sembrami che «vigilia e «sagra» rispondano al nostro migliore uso antico ed allo spirito wagneriano.*[1])

Affinchè ci si renda conto della frequenza delle alterazioni apportate dal nostro traduttore al testo originale non solo di *Das Rheingold* ma della Tetralogia intiera, vorrei passare in rapido esame i primi venti versi di quest'opera e le relative didascalie.

I primi versi della scena iniziale sono preceduti da una didascalia che descrive il luogo dell'azione. Trascrivo nel seguito il testo wagneriano e a fronte quanto vi corrisponde nell'edizione italiana del libretto con guida tematica:

Auf dem Grunde des Rheines.
Grünliche Dämmerung, nach oben
zu lichter, nach unten zu dunkler.
Die Höhe ist von wogendem
Gewässer erfüllt, das rastlos
von rechts nach links zu strömt.
Nach der Tiefe zu lösen die
Fluten sich in einen immer
feineren Nebel auf, so daß
der Raum in Manneshöhe vom
Boden auf gänzlich frei vom
Wasser zu sein scheint, welches
wie in Wolkenzügen über
den nächtlichen Grund dahin-
fließt. Ueberall ragen schroffe
Felsenriffe aus der Tiefe
auf und grenzen den Raum der
Bühne ab; der ganze Boden ist
in ein wildes Zackengewirr zer-
spalten, so daß er nirgends

Nel fondo del Reno.
Luce verdognola, più leggera
sull'alto, più cupa verso il
basso. La parte superiore è
piena di onde fluttuanti che si
agitano da destra a sinistra.
Nel fondo del letto i flutti
sono come avvolti in una nebbia
umida sempre più trasparente;

dovunque sorgono scogli
acuminati.

---

1) G. MANACORDA: *L'Oro del Reno*, note pg. 207.

vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüfte annehmen läßt.
Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.

Intorno ad uno di questi, che sta nel mezzo più eccelso degli altri, vaga nuotando giocondamente una figlia del Reno.

Come risulta dalla contrapposizione dei due testi, solo metà, circa, della didascalia originale è resa nella versione dello Zanardini; si noti anche che nell'edizione Ricordi, recante la sola traduzione, manca pure la frase che inizia con le parole sopracitate *Nel fondo del letto.* Quanto al contenuto, trattandosi di prosa pura e semplice e per cui non vi era necessità di adattarsi al ritmo del testo originale, nulla poteva impedire al nostro traduttore di renderlo con esattezza; eppure non poche sono le licenze e le inesattezze che inquinano il valore della versione. Nella seconda frase, ad esempio, non si fa questione, nell'originale, di *luce verdognola*, bensì di un «crepuscolo verdastro» *(grünliche Dämmerung)*. La quarta frase del testo italiano dice che: *i flutti sono come avvolti in una nebbia umida sempre più trasparente;* ma, secondo il testo del Wagner, questi flutti non sono *avvolti* nella nebbia, ma si sciolgono verso il fondo in una nebbia sempre più tenue *(Nach der Tiefe zu lösen die Fluten sich in einen immer feineren Nebel auf)*.

La versione italiana è in seguito privata della descrizione del fondo che si presenta, come dice la didascalia dell'originale, come «un selvaggio groviglio di scogli, cosicchè in nessuna parte esso appare completamente piano e lascia supporre recessi più profondi in un'oscurità densissima».

Il tratto che segue e che pure manca nella versione dice che, in conseguenza di questo sciogliersi dei flutti in nebbia, «lo spazio dal fondo fino all'altezza di un uomo pare completamente sgombro di acqua» e che questa «scorre via sopra il fondo oscuro come una teoria di nubi». Pure omesso è il particolare che gli *scogli acuminati* che *dovunque sorgono* chiudono lo spazio della scena *(grenzen den Raum der Bühne ab)*. Secondo il testo dello Zanardini lo scoglio attorno a cui nuotano le Figlie del Reno *sta nel mezzo più eccelso degli altri;* il testo wagneriano è più preciso: «con una punta sottile (lo scoglio) si erge fino all'acqua corrente più densa e in più chiara luce crepuscolare». Risulta dunque, da questa didascalia, che l'azione di questa prima scena si svolge sul fondo del Reno, fondo costituito da un groviglio di scogli, sgombro di acqua fino all'altezza di un uomo, la quale acqua scorre via in alto come una teoria di nubi. In conseguenza Wellgunde che cerca di afferrare Woglinde «scende dalla corrente giù verso lo scoglio» *(taucht aus der Flut zum Riff herab)*. Questo è il testo originale della didascalia che precede la quarta battuta della prima scena. Nella

versione la situazione è capovolta, poichè, invece di scendere dalla corrente giù verso lo scoglio, Wellgunde si tuffa *dall'alto dello scoglio,* come se questo invece di trovarsi sotto la corrente emergesse da essa.

Affrontiamo ora il testo cantato e limitiamoci alle prime otto battute. Cito dapprima il testo originale:

Wogl.: *Weia! Waga!*
Woge du Welle,
walle zur Wiege!
Wagala weia!
Wallala, weiala weia!

Well.: *Woglinde, wachst du allein?*

Wogl.: *Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.*

Well.: *Laß sehen, wie du wachst!*

Wogl.: *Sicher vor dir!*

Flos.: *Heiala weia!*
Wildes Geschwister!

Well.: *Floßhilde, schwimm'!*
Woglinde flieht:
hilf mir die Fliessende fangen!

Flos.: *Des Goldes Schlaf*
hütet ihr schlecht!
Besser bewacht
des schlummernde Bett,
sonst büßt ihr beide das Spiel!

Seguono a sinistra la traduzione primitiva che figura nel libretto del Ricordi, a destra quella definitiva, adattata alla musica.

Wogl.:	*Wagalaweia!*	*Vaia! Vaga!*
	T'agita, culla,	*morbida culla,*
	Onda soave,	*onda soave,*
	La tua fanciulla!	*la tua fanciulla!*
	Wallala, weiala!	*Valala, vaiala, vaia!*
	Wagalaweia!	
Well.:	*Woglinda, vegli*	*Woglinda, vegli da te?*
	Da sola?	
Wogl.:	*Il paio*	*Il paio farei con te!*
	Con te farei!	
Well.:	*Or vediam dove sei ...*	*Vediam dove sei!*
Wogl.:	*Lunge da te!*	*Lunge da te!*
Flos.:	*Heiala, weia!*	*Haiala vaia!*
	Sorelle amate!	*Fiere sorelle!*
Well.:	*Poichè a rincorrervi,*	*Floßhilde vien!*
	Laggiù guizzate,	*Woglinde è là;*
	Vo' anch'io la rapida	*la fuggitiva inseguiamo!*
	Ridda danzar!	

Flos.:	*Ahi! mal dell'oro*	*Su l'or dormente*
	L'asil guardate ...	*vegliate mal!*
	L'almo tesoro	*L'almo tesoro*
	D'uopo è vegliar,	*d'uopo è vegliar,*
	O ingrata sorte	*o il giuoco male andrà!*
	Ci può toccar!	

Se consideriamo il ritmo e la lunghezza dei versi vediamo subito che la versione primitiva tanto s'allontana dal testo originale che le varie modificazioni ad essa apportate per adattarla alla musica non erano davvero superflue. Basti rilevare che andavano eliminati i tre versi eccedenti che troviamo nella prima e nelle due ultime battute. Anche la versione definitiva non è esente da difetti d'adattamento; così, nel secondo verso dell'ultima battuta *(hütet ihr schlecht)* l'accento principale cade sulla prima sillaba. Nel testo italiano cantato questo accento viene a cadere sulla prima sillaba della parola *vegliate.*

Nel complesso però la traduzione riveduta e corretta rende con precisione sia il ritmo che la lunghezza dei versi wagneriani ed è anche più fedele al contenuto del testo tedesco di quanto non lo sia la versione primitiva.

La prima battuta si apre e si chiude col singolare e intraducibile grido delle Figlie del Reno, grido variato in parte da Flosshilde nella sesta battuta del brano sopra riportato. Questo grido è di formazione onomatopeica e di valore unicamente acustico e musicale. Lo Zanardini perciò avrebbe potuto limitare la sua fatica di traduttore alla semplice, ma esatta trascrizione del testo wagneriano. In parte egli s'è invece lasciato guidare dalla fantasia che gli ha suggerito alcune modificazioni e variazioni ben poco originali. Per di più, egli ha invertito la posizione di qualche verso cosicchè troviamo all'inizio e alla fine della prima battuta il grido che nel testo originale figura nel penultimo verso. Questo stesso verso manca completamente nella versione adattata alla musica; quest'ultima differisce anche dal testo wagneriano per la grafia, italianizzata, del grido (*V* al posto di *W*) e per la sostituzione della vocale *e* con la *a* nelle espressioni *weiala weia* e *heiala weia* (nella versione: *vaiala vaia* e *haiala vaia).*

Esatta in entrambe le redazioni è la traduzione della seconda e della terza battuta (botta e risposta di Wellgunde e Woglinde). Il significato delle due susseguenti invece non è rimasto inalterato; non dice Wellgunde, come nelle due redazioni della versione italiana, ... *vediam dove sei* ... bensì «vediamo come vegli» *(laß sehen, wie du wachst!).*

Nella sua prima battuta Flosshilde chiama selvagge le due sorelle che giuocano e si rincorrono *(Wildes Geschwister!).* Nella versione iniziale troviamo al posto di «sorelle selvagge» nientemeno che *Sorelle amate;* nella versione definitiva invece, meno estranea all'originale, *Fiere sorelle!* La battuta che segue, di Wellgunde, è resa fedelmente dalla versione musicata. Nella traduzione anteriore invece il significato dell'intera battuta è stato modificato in maniera tale, che essa, logicamente, andrebbe cantata non da Wellgunde ma da Flosshilde; secondo il testo wagneriano Wellgunde esorta

Flosshilde a raggiungerla affinchè assieme possano afferrare la fuggitiva Woglinde. Ora, se al posto di questo richiamo troviamo espressa, com'è il caso della prima versione, l'intenzione da parte di una delle Figlie del Reno di raggiungere le altre due, questa non può essere che Flosshilde che ancora non è entrata in scena; lo Zanardini ha qui dunque scambiato due dei tre personaggi che agiscono in questo tratto di scena.

Riguardo all'ultima battuta la difettosità di entrambe le versioni citate risulta chiara se le confrontiamo con la traduzione esatta del Manacorda:[1])

Dell'oro il sonno
mal custodite!
Meglio vegliate
del sonnecchiante il letto,
o sconterete ambedue il gioco!

Anzitutto manca nelle due traduzioni zanardiniane dell'esortazione di Flosshilde alla cura dell'Oro il vigore e il colore impressole dal comparativo *besser* (meglio); inoltre, dicendo, come leggiamo nella traduzione originaria, *O ingrata sorte ci può toccar*, Flosshilde si sentirebbe lei pure minacciata dalla punizione che invece, secondo il testo tedesco e in conseguenza dei fatti, non fa che prospettare alle due sorelle («o sconterete ambedue il gioco!»).

In questo breve tratto iniziale si notano dunque numerose alterazioni di tutti i gradi. S'è pure visto che le correzioni apportate alla traduzione primitiva, per quanto frequenti, non sono tante e tali da giustificare per il testo italiano effettivamente cantato la qualifica di traduzione degna e onesta. Nel complesso il miglioramento non ha comportato altro che l'eliminazione di qualche sproposito particolarmente grave e il diradarsi delle svariatissime alterazioni che nella traduzione iniziale spesso sono tanto fitte da sovrapporsi. Si badi che queste osservazioni valgono non solo per le traduzioni dello Zanardini del brano testè riportato e dell'opera *Das Rheingold* ma della completa sua versione della Tetralogia.

Spero d'esser riuscito a mostrare in queste prime pagine la frequenza delle alterazioni che in misura diversa infestano la versione primitiva e quella definitiva delle opere wagneriane in questione; nel seguito vorrei rilevare qualche esempio di traduzione zanardiniana particolarmente caratteristico e significativo.

Da quel librettista facile e prolifico che era, lo Zanardini ha stentato, non meno dei traduttori-librettisti che abbiamo studiato in precedenza, di divagare dal testo originale fino a perderne ogni contatto. Le conseguenze di questo suo atteggiamento poco rispettoso nei confronti del testo wagneriano risultano con particolare evidenza dalla sua traduzione iniziale; nella versione riveduta e corretta, invece, queste divagazioni vennero in gran parte eliminate

---

1) MANACORDA: *L'Oro del Reno*, p. 7.

o, almeno, ridotte allo stato di un'approssimazione, spesso ancora molto grossolana. Serva a illustrare questa affermazione la seguente battuta cantata dalle tre Figlie del Reno nella prima scena. Ne riporto dapprima, a sinistra, il testo originale e, a fronte, la versione definitiva come figura nell'edizione Ricordi *Canto e pianoforte:*

Schäme dich, Albe!	*Abbi vergogna,*
Schilt nicht dort unten!	*non t'adirare!*
Höre, was wir dich heissen!	*Odi, quanto diciamo:*
Warum, du Banger,	*Perchè di man*
bandest du nicht	*l'Ondina amata*
das Mädchen, das du minnst?	*fatto hai tu fuggir?*
Treu sind wir	*Noi siam fedeli*
und ohne Trug	*a colui*
dem Freier der uns fängt.	*che sappia noi carpir!*

Per quanto senza confronto migliore della traduzione iniziale, riportata in seguito, questa sopra citata contiene anch'essa varie inesattezze. Il terzultimo verso è il solo che sia reso esattamente. Nel primo manca la traduzione del vocativo *Albe* che significa Elfe. L'esortativo *non t'adirare* del secondo verso è lungi dal rendere il colore e la vivacità del tedesco *Schilt nicht dort unten* (non gridare laggiù!). Al posto del verbo consigliare *(heissen)* abbiamo nella versione del terzo verso il verbo dire. Quanto alla traduzione dei tre versi seguenti, anch'essa non si avvicina del tutto al concetto espresso dall'originale; difatti le Figlie del Reno non chiedono al nano burlato perchè mai egli abbia fatto fuggire *l'Ondina amata*, bensì perchè lui, pauroso *(Banger)*, non l'abbia presa.
«Fedeli noi siamo e senza inganno» affermano le tre Figlie del Reno al terzultimo e al penultimo verso del passo citato; nella versione il penultimo *(und ohne Trug)* manca. La parola *Freier*, (adoratore, amante, pretendente) dell'ultimo verso è resa nella traduzione con un incolore *colui*.
Nella traduzione primitiva (libr. p. 6) notiamo uno strano contrasto; i primi due versi dell'originale, come pure il 4., il 5. e il 6., sono resi più fedelmente che non nella traduzione corretta; dei rimanenti quattro invece manca ogni traccia; invece di tradurli lo Zanardini ha inventato ex novo senza minimamente curarsi del testo wagneriano:

O perchè tanto,
Bello t'adiri?
Rompon l'incanto
Rauchi sospiri!
Perchè di mano
Ti sei lasciata
L'Ondina amata
Così sfuggir?
Lo strido è vano
La tua melode
Solo chi l'ode
Può impietosir!

Nella stessa scena, sempre burlandosi del nano che invano cerca di carpirle, Woglinde propone a Wellgunde e a Flosshilde: «cerchiamo di conoscerlo!»:

Laßt ihn uns kennen!

Nella versione definitiva l'oggetto è scambiato col soggetto:

Ch'ei ci conosca!

Quanto alla traduzione iniziale, essa non ha nulla a che fare col testo originale:

È viscido il talco
E immoto starà!

Che c'entra questo ragguaglio con l'intenzione delle Figlie del Reno di conoscere il loro grottesco adoratore? La spiegazione del fatto la ritroviamo forse nella rima che lega il verso *È viscido il talco* col verso precedente *Oh! il laido gerfalco!*

Se non scarseggiano, nella versione dello Zanardini e in modo particolare in quella primitiva, espressioni e perfino intiere frasi prive d'un riferimento qualsiasi col testo wagneriano, più frequenti ancora sono i casi dove questo testo vi risulta frainteso nei modi più svariati e inaspettati.

Verso l'inizio della seconda metà della scena iniziale «penetra dall'alto, a traverso la corrente, una luce sempre più chiara che in un punto elevato dello scoglio di mezzo si accende a poco a poco in uno sfolgorio d'oro dai chiari raggi abbaglianti» (didascalia). Nel punto illuminato è nascosto l'Oro del Reno. A questa abbagliante apparizione Wellgunde afferma della luce che penetra dall'alto e che Woglinde ha chiamato *die Weckerin* (la risvegliante): «a traverso l'onda verde essa saluta il dolce dormiente»:

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüßt.

Forse perchè tratto in inganno dall'aggettivo *grün* (verde) che nel testo originale si riferisce però a *Schwall*, termine poco usato per indicare onda, lo Zanardini inizialmente aveva tradotto nel modo seguente (libr. p. 7):

In fra l'erbe laggiù, dessa saluta
il dormente tesor!

L'errore figura anche nella versione posteriore (spart. p. 42):

Là fra l'erbe in giù
saluta il dormente tesor.

Pure nella prima scena Wellgunde pone al nano la seguente domanda, correttamente resa dalla versione musicata che metto a fronte del testo originale:

Nichts weiß der Alp	*T'è ignoto, o Albo,*
von des Goldes Auge,	*dell'oro l'occhio*
das wechselnds wacht und schläft?	*che alterna veglia e sonno?*

Oltremodo strana è invece la traduzione primitiva:

. . . Non sai
Del chiuso occhio, che alterna e veglia e sonno?

Per quali ragioni curiose e oscure l'occhio dell'Oro *(des Goldes Auge)* abbia potuto diventare, nella versione dello Zanardini, un *chiuso occhio,* non è certo facile spiegare. Supposto poi che il soggetto in questione sia effettivamente un occhio chiuso, come potrebbe esso, se chiuso, alternare sonno e veglia?
Nella scena seguente, terminata la rocca che i giganti hanno costruito per gli dei, Fricka rammenta a Wotan il prezzo che egli aveva loro promesso. Questi risponde: «ben mi ricordo delle condizioni che imposero quelli che colà mi hanno costruito la rocca»:

Wohl dunkt mich's, was sie bedangen
die dort die Burg mir gebaut;

Se stiamo alla prima versione dello Zanardini, Wotan, di questi patti e di queste condizioni, non si ricorda che molto vagamente: (libr. p. 10):

Parmi
Un che rammemorar di patti incorsi
Con lor!

Nella traduzione adattata alla musica, Wotan non afferma di ricordarsi o no dei patti in questione, bensì esprime il suo giudizio su di essi (spartito p. 82):

Son equi i patti accettati
con chi tal rocca mi fè.

Nella scena seconda, allorchè Wotan si burla dei giganti e rifiuta a loro il compenso pattuito, uno di loro, Fasolt, gli risponde: «se tu legasti noi liberi alla pace, allora io maledico il tuo sapere»:

Bandest uns Freie
zum Frieden du:
all deinem Wissen fluch' ich

Confrontando l'originale con la traduzione dello Zanardini (libr. p. 12):

Freia ci lascia e pace avrai! Sol ch'io
a tua scienza imprechi . . .

si dura fatica a credere che l'una derivi dall'altro. Ma il punto di riferimento non manca e precisamente è costituito dalla parola *Freie,* sostantivo derivato

dall'aggettivo *frei* (libero) e qui apposizione del complemento oggetto *uns* (noi); *uns Freie* significa dunque «noi liberi». Il nostro traduttore ha invece scambiato *Freie* con *Freia* che è il nome di una dea germanica. Lo sproposito è rimasto tal quale nella versione riveduta e adattata alla musica (spart. p. 99):

lasciaci Freia e pace avrai!
Se a tua saggezza impreco ...

Nella stessa scena, accorgendosi il gigante Fafner dell'inganno di Wotan, così rimprovera il credulo fratello: «Fratello fedelissimo, ti accorgi ora, sciocco, dell'inganno?»
Metto a fronte del testo originale la traduzione definitiva, fiacca ma fedele almeno nella sostanza:

Getreu'ster Bruder,	*Leale fratello,*
merkst du Tropf nun Betrug?	*scorgi l'inganno alfine?*

Nella traduzione iniziale, Fafner, invece di rinfacciare al fratello la sua tardità e la sua credulità, lo crede disposto a tramare insidie; attribuisce dunque al fratello l'inganno di cui entrambi, in comune, sono vittima per opera di Wotan:

O fido amico
Osi insidie tramar?

Nella prima scena Woglinde porta a conoscenza del nano lussurioso e insidioso quali dure condizioni siano necessarie per poter trasformare in anello l'Oro del Reno: «solo chi rinnega la potenza dell'amore, solo chi respinge la gioia dell'amore, riesce a far sua la forza magica che costringe in anello l'oro»:

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold.

Nella traduzione dello Zanardini, tanto in quella primitiva quanto nella definitiva, la tragica e fatale intransigenza di questa rinuncia alla potenza dell'amore è bonariamente mitigata; non più è richiesto il rinnegamento assoluto dei gaudi dell'amore, ma solo una certa moderazione in essi (libr. p. 8; spart. p. 59):

Sol chi il desio d'amore
Contien, chi pon d'amore ai gaudi un fren,
Potrà per nuovo incanto
Ridurre a cerchio l'ôr!

Quando, per la partenza di Freia, che è la dea e la dispensiera della giovinezza, gli dei sono colti da sintomi di vecchiaia, uno di loro, Froh, osserva angosciato: «Mi si arresta il cor!»:

Mir stockt das Herz

Nella traduzione musicata Froh dice con minore forza e vigore

Mi manca il cor

La traduzione primitiva ci induce invece a supporre che il male degli dei alla partenza di Freia sia stato d'un tutt'altro genere:

Mi batte il cor!

LA WALKIRIA

Nell'esame della versione italiana della Walkiria vorrei classificare secondo criteri grammaticali gli errori non meno numerosi di quelli della traduzione dell'opera *Das Rheingold;* questo modo di procedere varrà a dimostrare quanto sia stata lacunosa nel nostro traduttore la conoscenza degli elementi primordiali della lingua tedesca.

Non di rado lo Zanardini ha frainteso, per esempio, il tempo dei verbi. Nel caso che segue, il presente del testo originale è reso nella nostra versione con un passato.
Nella 2a scena dell'atto II. Brünnhilde confida a Wotan: «per amor tuo, io lo so, proteggo il Wälside»:

dir zulieb'
ich weiß es, schütz' ich den Wälsung.

Lo Zanardini, avendo scambiato il presente *schütz'* del testo citato col passato *schützt'*, riporta nel passato la protezione che Brünnhilde accorda nel presente (libr. p. 17):

per amor tuo, lo sai, protessi il Welso

In più, nella traduzione dell'inciso *ich weiss es* (io lo so), egli ha sostituito la seconda persona *(lo sai)* alla prima, espressa nel testo originale con il pronome *ich* che non è certo confondibile.

Altre volte il traduttore ha trasportato nel presente un'azione che secondo il testo wagneriano si era svolta nel passato.
Nella 3a scena del I. atto, dopo aver narrato a Siegmund come nessuno degli ospiti abbia saputo trarre dal tronco la spada infittavi da uno straniero, Sieglinde conclude: «allora io seppi chi fosse colui»:

Da wußt' ich, wer der war

Il presente della versione non altera certo il valore delle parole di Sieglinde e neppure è da ritenere che lo Zanardini non abbia saputo distinguere *wusst'* (io seppi) da *weiss* (io so); l'uso di questo presente è dovuto, credo, dall'assonanza con il verso susseguente (libr. p. 10):

Chi quegli fosse, il so
Che mesto salutò:

Nella 3a scena dell'atto secondo, Sieglinde vede nel delirio la caduta di Siegmund e del frassino: «tu cadi, la spada si infrange in pezzi, cade il frassino, il fusto si spezza!»:

du fällst —
in Stücken zerstaucht das Schwert: —
die Esche stürzt —
es bricht der Stamm!

Nella fantasia della donna delirante l'angosciosa rovina è tutta presente e reale. Nella traduzione primitiva invece, due verbi al presente si alternano con due al passato (libr. p. 20):

Cadi — in ischeggie la lama volò:
Il quercio crolla — il ceppo si spezzò!

Si sarebbe nuovamente tentati di attribuire alla rima la causa dei due passati, se uno di essi non figurasse invariato nella versione definitiva (spart. p. 228):

tu cadi, s'infrange in tua man l'acciar!
il quercio crolla e il ceppo si spezzò!

Naturalmente lo Zanardini non ha risparmiato ai modi il trattamento adottato nei riguardi dei tempi. Non ci può quindi sorprendere e meravigliare la sostituzione di un condizionale con un indicativo.
«A che mi gioverebbe una mia propria volontà?» chiede Wotan a Brünnhilde nella 2a scena del II. atto:

Was frommte mir eigener Wille?

La forma verbale *frommte*, presa isolatamente, può avere il valore tanto di condizionale presente quanto di indicativo passato; l'uso assai più frequente di quest'ultimo ha probabilmente impedito al nostro traduttore di dubitare che potrebbe trattarsi di un condizionale; leggiamo difatti, nella traduzione originaria (p. 17):

che mi giovò voler da me?

Nel brano che segue, tolto dalla 4a scena dell'atto II., notiamo invece il caso inverso, cioè la sostituzione di un indicativo con un condizionale.
Sieglinde, perseguitata da un profondo senso di indegnità e di colpevolezza, dice a Siegmund che ella sa nobilissimo e purissimo: «onta io reco al fratello»:

Schande bring' ich dem Bruder

Secondo la versione la colpa di Sieglinde non è un fatto reale e presente, ma quasi un caso ipotetico (libr. p. 19):

Onta al mio fratel farei

Alla fine della prima scena del II. atto, Fricka, scorgendo Brünnhilde, esorta Wotan: «oggi il suo (di Brünnhilde) scudo faccia schermo al sacro onore della tua sposa eterna»:

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
beschirme heut' ihr Schild!

La forma verbale *beschirme* è grammaticalmente un congiuntivo presente che non dà adito a equivoci e che esprime manifestamente un'esortazione; l'esortazione che, come abbiamo visto, ha per soggetto lo scudo di Brünnhilde e per oggetto l'onore minacciato della sposa di Wotan. Si veda ora la versione dello Zanardini (libr. p. 16):

Della sposa immortal al sacro onore
Scudo egli fa.

Non solo, dunque, il nostro traduttore ha trasformato il congiuntivo in un indicativo presente, dando così per certa e già effettuata un'azione che in realtà non è che desiderata, ma ha pure alterato il soggetto della frase ed ha attribuito a Siegmund il compito di tutela che in realtà dovrebbe essere affidato a Brünnhilde.

Fra le numerose alterazioni che riguardano gli avverbi sia citato dapprima uno dei frequenti casi di soppressione.
Sieglinde, udita, nella 2a scena del I. atto, la storia sua e quella del padre, chiede con ansia: «dove si trova tuo padre ora?»:

Wo weilt dein Vater, jetzt?

Questo *jetzt* (ora) è qui essenziale, e il non tradurlo, come ha fatto lo Zanardini (libr. p. 7), è non solo una licenza, ma un errore:

Tuo padre dove sta?

Altre volte il senso della frase originale ci risulta alterato per l'aggiunta di avverbi. Nel duetto d'amore della 3a scena del I. atto, Siegmund dice alla sorella (libr. p. 11):

Or ceder de'
La porta fatale,
Che un dì separò
L'amata da me.

Il complemento di tempo *un dì* indica che la separazione dei due amanti per opera della porta fatale fu reale già in un tempo passato. Invece essa è recentissima e appena eliminata da Siegmund che parlando di sè dice: «doveva ben cedere ai suoi colpi valorosi la porta severa che insolente e rigida separava noi da lui»:

Wohl musste den tapfern Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm. —

Oltremodo numerosi e svariati sono i casi nei quali l'avverbio del testo originale è reso imprecisamente o addirittura è sostituito con un altro di significato diverso.
Nella 3a scena del I. atto, alla vista del raggio di luce che, a un tratto, esce dal tronco del frassino, Siegmund si chiede stupito: «che scintilla colà con viva tremula luce? Qual raggio rompe dal tronco del frassino?»:

Was gleißt dort hell
im Glimmerschein?
Welch ein Strahl bricht
aus der Esche Stamm?

Questa strana e misteriosa luce che scintilla colà *(dort)*, esce dunque dal tronco del frassino che, come già abbiamo visto, si trova nel mezzo dell'abitazione di Hunding. La sorgente di questa luce si trova quindi in prossimità del personaggio che parla. Ora, se leggiamo la traduzione originaria di questo brano (p. 9), siamo indotti a credere che Siegmund scorga il raggio di luce in una vaga lontananza:

Che mai brillar vegg'io laggiù! qual raggio
Manda il quercio laggiù?

Hunding, riconosciuto nell'ospite il nemico lungamente cercato, gli annuncia: «Oggi, Wolfing, la mia casa ti ospita; per la notte io ti ho accolto; domani, però, armati con forte arma»:

Mein Haus hütet,
Wolfing, dich heut';
für die Nacht nahm ich dich auf;
mit starker Waffe
doch wehre dich morgen;

Nella versione dello Zanardini (libr. p. 8), la vivace contrapposizione fra l'ospitalità concessa oggi *(heut')* e la mortale lotta annunciata per domani *(doch ... morgen)*, la sostanza cioè del drammatico avvertimento di Hunding a Siegmund, si è quasi smarrita:

Sotto il mio tetto
Wolfing tu stai; te per la notte accolsi;
Con armi forti doman ti prepara.

Nella scena successiva, a Siegmund, solo, nel buio della triste abitazione del suo nemico, si presenta la dolce visione della donna che tanto l'ha colpito: «tenebra notturna copriva il mio occhio; ed ecco che d'un tratto mi sfiorò il suo sguardo raggiante:»

Nächtiger Dunkel
deckte mein Aug';
ihres Blickes Strahl
streifte mich da:

Invano cerchiamo nella scialba e scorretta traduzione dello Zanardini (libr. p. 9) il fremito dell'anima di Siegmund che, immerso nel buio e nell'avvilimento, si sente inaspettatamente sfiorare da uno sguardo pieno di luce:

L'ombra il mio ciglio
Cinse d'un velo — del suo sguardo il raggio
Mi rischiudeva il ciel!

Riguardo alle congiunzioni l'atteggiamento dello Zanardini non è stato, naturalmente, diverso. Mi limito qui a rilevare gli errori e le inesattezze verificatisi nella traduzione di qualche congiunzione avversativa.
Alla fine del suo lungo monologo, nella 3a scena del I. atto, Siegmund così esprime il suo profondo sconforto: «notte tenebrosa copre il mio occhio; nel profondo del petto cova solo brace senza luce»:

nächtiges Dunkel
deckt mir das Auge:
tief in des Busens Berge
glimmt nur noch lichtlose Glut.

Nella descrizione del suo sconforto Siegmund accosta dunque l'oscurità che gli copre l'occhio a quella che gli ottenebra il cuore e che egli paragona al covare di brace spenta; l'una è come il prolungarsi e il proiettarsi dell'altra. Stando alla versione, (libr. p. 9), non c'è corrispondenza fra la notte esteriore dell'occhio e quella interiore del cuore, ma, introdotto dalla congiunzione *eppur*, un contrasto fra l'ombra che vela il ciglio e i sentimenti d'amore che animano il cuore:

. . . . . *l'ombra*
Ancor mi vela il ciglio — eppur nell'imo
Sento sempre del sen l'antico amor!

Nei due esempi che seguono troviamo al posto della congiunzione temporale finchè *(bis)* l'avversativa *ma*. Parlando, nella stessa scena, della fanciulla da lui difesa, Siegmund racconta: «a lungo le feci schermo con la lancia e con lo scudo, finchè la lancia e lo scudo mi si spezzarono nella lotta»:

mit Schild und Speer
schirmt' ich sie lang',
bis Speer und Schild
im Harst mir zerhaun.

Tanto nella traduzione iniziale quanto nella definitiva, riportata appresso (spart. p. 46/7), lo Zanardini ha reso la congiunzione tedesca *bis*, che

significa finchè, con un *ma* alterando pertando il fatto che la lotta di Siegmund in difesa della fanciulla è stata combattuta fino all'estremo limite del possibile:

con scudo e acciar
difesa io l'ho,
ma scudo e acciar
a me si spezzar.

Nella già citata 3a scena del I. atto Siegmund paragona al sole la dolce apparizione di Sieglinde: «gioiosa mi splendette la luce del sole; il suo voluttuoso splendore mi circonfuse la fronte, finchè non tramontò dietro i monti»:

Selig schien mir
der Sonne Licht;
den Scheitel umgliß mir
ihr wonniger Glanz —
bis hinter Bergen sie sank.

Il *ma* col quale è reso in entrambe le versioni dello Zanardini il *bis* (finchè) dell'ultimo verso wagneriano pone un termine brusco, freddo e inatteso al risplendere di questa luce che, secondo la descrizione di Siegmund nel testo originale, scompare man mano come il sole che tramonta dietro i monti. Metto a fronte la versione che leggiamo nel libretto (p. 9) a quella definitiva (spart. p. 62/3):

. . . . . *Fulgido vidi*
Il sol brillar — divina aureola il fronte
M'ornò — ma dietro ai monti sparì!

Vidi fulgido
il sol brillar,
aureola divina
la fronte m'ornò,
ma dietro al monte sparì.

Massima è l'infedeltà della versione riguardo agli aggettivi. Svariatissimi, propri e suggestivi nel testo wagneriano essi sono logori e vani in quello dello Zanardini. Troviamo infatti in quest'ultimo un'interminabile schiera di *reo*, *fiero*, *vile*, *eccelso*, *sommo*, *divo* e *sublime*, i quali, se non sono direttamente in contrasto col significato espresso dal corrispondente aggettivo wagneriano, non pervengono che raramente all'esatta equivalenza. Prendiamo per esempio l'aggettivo *fatale*, uno dei più frequenti nella nostra versione. Lo Zanardini ha reso con *porta fatale* (libr. p. 11) l'espressione wagneriana *die strenge Türe* che significa porta severa, crudele. *Arma fatal* (libr. p. 19) sta al posto di «arma potente» *(mächt'ge Waffe)* e *Götternot* (pericolo, minaccia incombente sugli dei) è stato reso dal nostro traduttore con *degli dei strazio fatal* (libr. p. 17).
Non pochi poi, sono gli aggettivi il cui significato è rimasto celato al nostro poco accorto traduttore. Eccone qualche esempio. All'inizio del II. atto, all'impetuoso appressarsi di Fricka, Wotan presagisce l'imminenza di un grande litigio, e sospira: «la solita tempesta, la solita fatica!»:

Der alte Sturm,
die alte Müh'!

L'accezione di *alt* è qui meno quella generale e comune di vecchio che non quella particolare di solito, abituale; lo Zanardini naturalmente non ha reso che la prima (libr. p. 14):

L'antico nembo,
il vecchio affanno!

Si noti inoltre che il tedesco *Sturm* significa sì tempesta, ma tempesta in senso di litigio, e quindi non ha nulla a che vedere col *nembo* che d'altronde è rimasto anche nella versione definitiva (p. 130):

Il nembo vien,
il vecchio ardir!

Da questa seconda versione, che vorrebbe essere corretta, va poi rilevato che la parola *Müh'*, resa nella versione anteriore col termine appropriato di *affanno*, è tradotta qui con *ardir!*

La prima scena del III. atto si svolge sulla vetta di un monte roccioso; la didascalia ci dice che rocce alte e basse formano orlo davanti al pendio *(höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange)*. Nella traduzione iniziale lo Zanardini ha scritto: *massi superiori e inferiori contorñano gli orli del pendio* (libr. p. 23). *Superiori e inferiori* dunque al posto del semplice «più o meno alto».

In una delle ultime didascalie del dramma è detto di Brünnhilde che Wotan la bacia lungamente sugli occhi. Ella ricade all'indietro con gli occhi chiusi, dolcemente esaurendosi, tra le sue braccia *(Er küsst sie lange auf die Augen. Sie sinkt mit geschlossenen Augen, sanft ermattend, in seinen Armen zurück.)* Ed ecco la versione dello Zanardini (libr. p. 32): *La bacia sui due occhi che tosto si chiudono; essa si accascia esausta di forza fra le sue braccia;* in realtà Brünnhilde non si accascia *esausta di forze* bensì dolcemente si esaurisce *(sanft ermattend)*.

Per illustrare quanto siano frequenti e spesso gravi le alterazioni apportate dal traduttore agli aggettivi wagneriani riporto in seguito il testo originale e la versione degli otto versi di una battuta di Hunding della 2a scena del I. atto. Questi dice a Siegmund: «Meraviglie e fiera novella tu racconti, o ospite ardito, Wehwalt — il Wolfing! A me sembra avere appreso un'oscura leggenda della coppia guerriera, sebbene non abbia conosciuto nè Wolfe nè Wolfing»:

Wunder und wilde Märe
kündest du, kühner Gast,
Wehwalt — der Wolfing!
Mich dünkt, von dem wehrlichen Paar
vernahm ich dunkle Sage,
kannt' ich auch Wolfe
und Wölfing nicht.

Nel testo originale è dunque questione di *wilde Märe* (fiera novella), di *kühner Gast* (ospite ardito), di *wehrliches Paar* (coppia guerriera) e di *dunkle Sage* (oscura leggenda); nella traduzione dello Zanardini due di questi quattro aggettivi sono soppressi, e precisamente: ardito, attribuito a ospite, e guerriera, detto della coppia. Per contro vi figurano, almeno nella versione definitiva (spart. p. 37) che cito in seguito, due nuovi attributi:

Fiere, audaci imprese,
ospite, narri a me.
Wehwalt! il Wolfing!
Mi par di tal coppia saper
le tristi e oscure gesta,
s'anco ignoti
ei sono a me.

La fiera novella s'è dunque trasformata in *fiere, audaci imprese*, e l'oscura leggenda in *tristi e oscure gesta.*

Se esaminiamo la sintassi, occorre tener conto che le arditezze wagneriane pongono al traduttore problemi e difficoltà nè facili nè infrequenti; non può meravigliarci perciò il fatto che lo Zanardini abbia faticato a raccapezzarsi. Purtroppo, egli spesso ha sconvolto il costrutto del periodo originale fino a trasformare la principale in dipendente e viceversa. Scelgo a caso qualcuno dei numerosi esempi. Nella 3a scena del I. atto Sieglinde dice al fratello Siegmund:

War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich
sein Schwert in den Stamm —
so laß mich dich heissen,
wie ich dich liebe:
Siegmund —
so nenn' ich dich!

Traduco in prosa: «Se Wälse fu tuo padre e un Wälside tu sei, se per te egli infisse la sua spada nel fusto, lascia allora che io ti chiami così come ti amo: Siegmund — così io ti nomino!». Nell'originale abbiamo dunque tre protasi che precedono l'apodosi; nella versione invece (spart. p. 104/5) la terza di queste protasi è trasformata in frase principale; ne consegue che uno dei fatti condizionanti diventa il condizionato, mentre la frase principale perde ogni rilievo e ci appare avulsa dalle sue premesse:

Se un Welso era il tuo padre,
se un Welsung tu sei,
per te colà
confitto è l'acciar!
deh! fa ch'io ti chiami
qual più m'arride:
Sigmond
per me sarai!

«Se tu sei Siegmund, che io vedo qui, io sono Sieglinde che ti ha sospirato» dice Sieglinde, poche battute dopo:

Bist du Siegmund
den ich hier sehe —
Sieglinde bin ich,
die dich ersehnt.

Lo Zanardini ha trasformato la protasi e l'apodosi del periodo originale in due frasi equivalenti e semplicemente giustapposte; per di più, ha inventato metà del contenuto e vi ha introdotto una nota di cristiana religiosità del tutto estranea allo spirito della Tetralogia (spart. p. 112/3):

Sei Sigmondo,
l'amante mio,
Siglinda io son
ci unisce il Dio ...

Nella prima scena del II. atto Fricka rinfaccia allo sposo, cioè a Wotan: «la consorte fedele sempre tu hai tradito. In ogni avvallamento, su ogni altura, guardò il tuo cupido sguardo, per vedere come ti potessi conquistare il piacere di cambiare e di offendere e schernire il mio cuore.»:

Die treue Gattin
trogest du stets;
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,
wie des Wechsels Lust du gewännest,
und höhnend kränktest mein Herz.

Nella versione (spart. p. 139/40) la correlazione espressa da *wo ... dahin* (dove ... colà) si riduce a una semplice temporale retta da *quando*. La frase principale *(dahin lugte ... dein Blick)* vi figura come dipendente *(quando all'alto errò l'occhio ...)*, mentre diventa reggente *(addolorata m'hai)* quella che nell'originale non è che una secondaria modale *(und höhnend kränktest mein Herz)*:

La sposa fida
tu offendi ognor
e quando al basso
quando all'alto
errò l'occhio
cupido tuo
secondo la mobil voglia,
addolorata mi hai.

Bastino questi rilievi sul modo nel quale lo Zanardini ha compreso, o meglio frainteso, gli elementi della lingua tedesca per dare un'idea della frequenza e della gravità delle alterazioni apportate al contenuto del testo wagneriano.

Vorrei rilevare nel seguito qualcuno degli svarioni più curiosi e significativi.
Talvolta la versione è tale che il lettore non è in grado di capire quale sia il personaggio che parla o a quale di essi è rivolto il discorso.
All'inizio dell'atto II., per esempio, Wotan conclude l'ordine impartito a Brünnhilde di dare vittoria a Siegmund contro Hunding con l'esortazione «gagliarda e veloce cavalca al campo!»:

Drum rüstig und rasch
reite zur Wal!

La traduzione definitiva (spart. p. 122/3) è fiacca, ma fedele alla sostanza del testo originale:

Or rapida al Wal
vola di qua!

In quella che leggiamo nel libretto (p. 14) invece, non è affatto chiaro a chi Wotan rivolga le sue parole:

. . . . . *Or ratto*
Si mova verso il Wal!

Si mova chi? In base al contesto quest'imperativo può riferirsi tanto a Brünnhilde, quanto a Hunding.
In una delle ultime battute della prima scena dell'atto II., Fricka, scorgendo Brünnhilde, chiede a Wotan «il suo scudo faccia schermo oggi al sacro onore della tua sposa immortale»:

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
beschirme heut' ihr Schild

Nella versione definitiva (spart. p. 160) la dea Fricka esige la protezione del suo onore non dalla Walkiria, ma da Wotan stesso:

Della sposa immortale
or scudo al sacro onore fa!

Quanto alla traduzione primitiva (libr. p. 16) ne ho citato il tenore in altra occasione:

Della sposa immortal al sacro onore
Scudo egli fa!

Il pronome *egli* essendo maschile, deve riferirsi a Siegmund; ne risulta che Fricka chiede appoggio a colui dal quale, in realtà, si crede oppressa.
Nella 2a scena del I. atto Siegmund così descrive il pietoso stato in cui trovò un giorno la sua abitazione: «arsa in cenere la magnifica sala, il fusto fiorente della quercia ridotto a ceppo, ucciso il valido corpo della madre, scomparsa nell'incendio la traccia della sorella»:

Zu Schutt gebrannt
der prangende Saal,
zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;
erschlagen der Mutter
mutiger Leib,
verschwunden in Gluten
der Schwester Spur:

Segue a sinistra la versione iniziale (libr. p. 6) e a destra quella definitiva adattata alla musica (spart. p. 35):

Arsa, in frantumi	*Infranta ed arsa*
L'aule d'onor,	*l'aula d'onor,*
Stroncato il ceppo	*stroncato il ceppo*
Del quercio in fior;	*del quercio in fior;*
La salma materna	*mia madre trafitta*
Trafitta nel cor,	*in pieno cor,*
La traccia fraterna	*la suora scomparsa*
Nel foco svanì.	*nel vasto bracier:*

Nel testo originale è detto del corpo della madre che era ucciso; nella versione invece, con enfasi, che la salma era *trafitta nel cor*, anzi, nella versione posteriore, *trafitta in pieno cor*. Quanto alla traccia della sorella, all'arrivo di Siegmund, essa era svanita, e non come scrive lo Zanardini: *nel foco svanì.*
Pure alterata è la descrizione della quercia; secondo la versione essa ci si presenta completamente atterrata *(stroncato il ceppo)*; in realtà essa è sola sfrondata, ridotta a ceppo *(zum Stumpf der Eiche ... Stamm)*.
Errato infine, o per lo meno molto ambiguo, è l'attributo *fraterna* riferito alla traccia scomparsa; difatti non è sparita la traccia del fratello Siegmund bensì quella della sorella Sieglinde.

Alla fine del II. atto Hunding configge la sua lancia nel petto del disarmato Siegmund:

Dem Unbewehrten stößt Hunding seinen Speer in die Brust.

Questa didascalia è resa con un'esattezza, che quasi ci lascia perplessi, nella versione definitiva (spart. p. 272):

Hunding immerge al disarmato la sua lancia nel petto.

Tanto più ci stupisce lo svarione che troviamo nella versione primitiva (libr. p. 22) secondo la quale l'uccisore di Siegmund non è Hunding, ma Wotan:

La spada di Sigmondo vola in ischeggie, spezzata dalla lancia
di Wotan, il quale la immerge nel petto dell'inerme Sigmondo.

Nella prima scena dell'atto seguente, Roßweisse nega a Brünnhilde il proprio destriero e ne vanta l'onore e le qualità con le parole: «mai fuggì davanti a Walvater»:

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Nella versione del libretto (p. 26) il non fuggire davanti a Wotan non è un titolo di vanto, ma costituisce una fatale impossibilità:

Anzi al Dio padre niun giunge a fuggir

e quel che è peggio, questa impossibilità di fuggire non si riferisce, nella versione, al destriero, ma ad una persona, anzi all'intiera umanità *(niun)*. Corretta, nuovamente, è la versione musicata (spart. p. 326):

Innanzi al padre mai non fuggì.

Nella stessa scena, prima che Wotan raggiunga la fuggitiva Brünnhilde, questa consegna a Sieglinde i frammenti della spada di Siegmund con le parole «conserva a lui (cioè all'eroe che porti in grembo) i forti frammenti della spada»:

Verwahr' ihm die starken
Schwertesstücken;

Nella sua prima traduzione lo Zanardini ha riferito l'attributo forte *(stark)* non ai pezzi della spada infranta ma al figlio che Sieglinde darà alla luce (libr. p. 28):

Tu serba pel forte
Le sacre scheggie

L'errore non figura nella traduzione posteriore (spart. p. 359/60) dove, in cambio, vi risulta trasformato in un imperativo quanto nel testo originale è contenuto nei termini di un'ansiosa esortazione:

Serbar gli dei tu
le sacre scheggie;

L'opera termina con le parole di Wotan: «chi teme la punta della mia lancia, giammai non traversi il fuoco!»; si tratta qui del fuoco che avvolge la roccia sulla quale giace addormentata Brünnhilde:

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

Questo divieto di Wotan di mai traversare il fuoco che vigila e custodisce Brünnhilde perde nella versione primitiva (libr. p. 32) l'originale fermezza:

Chi di mia lancia
La punta teme
Non s'aggiri dintorno a queste vampe!

La versione definitiva (spart. p. 450), dove l'improprio *aggirarsi* della traduzione sopracitata risulta giustamente sostituito dal verbo *passare*, il divieto non è più che una speranza:

Chi di mia lancia
La punta teme
non possa il fuoco mai passar!

Termino l'esame di questa versione rilevando vari casi nei quali il significato della frase wagneriana ci risulta alterato fino a indicare il contrario.
Nella prima scena, Sieglinde, per dissetare l'ospite

dà di piglio ad un corno a mò di calice ed esce dalla casa

corno che, tornata, porge colmo a Siegmund. È questa la giusta traduzione, nella versione definitiva (spart. p. 14), della seguente didascalia originale:

Sie nimmt schnell ein Trinkhorn und geht damit aus dem Haus.

Per cercare la bibita Sieglinde esce dunque dalla casa. Nella versione iniziale dello Zanardini leggiamo invece a p. 4 del libretto:

dà di piglio rapidamente ad un calice, e entra in casa

Poche battute dopo questo episodio Siegmund dice a Sieglinde: «io sono senza armi; il tuo sposo non respingerà l'ospite ferito»:

Waffenlos bin ich:
dem wunden Gast
wird dein Gatte nicht wehren.

Invece di escludere la possibilità di un inumano rifiuto da parte dello sposo della donna che l'ha accolto con tanta pietà, il Siegmund della versione prevede invece l'impossibilità che l'ospite possa offrirgli riparo (libr. p. 4):

Io sono inerme!
A mie ferite ei non può offrir riparo

L'errore è passato pressochè invariato nella versione definitiva (spart. p. 17):

Io sono inerme:
sollievo dar
ei non può a mie ferite.

Nella 3a scena del I. atto, Sieglinde, contemplando, il viso del fratello, dice, secondo il testo della versione primitiva (libr. p. 12):

Nel rio mi son specchiata
Or più non mi ritrovo:

Nel testo wagneriano invece dice esattamente il contrario: «nel ruscello io scorsi la mia immagine, ed ora la scorgo nuovamente»:

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —
und jetzt gewahr' ich es wieder:

Anche adattando la redazione iniziale alle esigenze della cantabilità e della musica lo Zanardini è rimasto fuori strada (spart. p. 98):

Nel rio mi son specchiata un dì
ed or smarrita mi trovo!

Nell'ultima scena del II. atto, Hunding grida a Siegmund che cerca e vuole colpire a morte: «Battiti con me, se non vuoi che ti fermino i cani!»:

Wehwalt! Wehwalt!
Steh' mir zum Streit,
sollen dich Hunde nicht halten!

La minaccia di essere inseguito e raggiunto dai cani lascia il posto nella versione dello Zanardini (libr. p. 21) all'assicurazione da parte di Hunding che questo appunto non avverrà:

O triste, o triste, a pugnar vieni! Te i Veltri
Non ghermiran!

Pressochè identica è la versione definitiva (spart. p. 268):

Wehwalt! Triste!
vieni a pugnar,
Te i Veltri non ghermiranno.

SIGFRIDO

Nella prima parte del mio studio sulla versione di questa terza opera della Tetralogia mi sono limitato alle osservazioni sulle varianti spesso contraddittorie di passi che nel testo originale figurano quasi invariati. Risulteranno pertanto illustrati da un altro punto di vista i difetti delle versioni dello Zanardini.

Verso la metà della prima scena, Mime, il nano gretto e permaloso, offeso dallo scherno e dall'ingratitudine del giovane Siegfried, canta il suo lungo e famoso lamento, lamento che ripeterà più avanti, sempre interrotto dal giovane tempestoso e annoiato. Eccone il contenuto: «Quando eri bambino lattante io t'allevai, scaldai con panni il piccolo drago, viveri e bevanda io ti portai, ti custodii come la mia propria pelle, mentre tu crescevi io prendevo cura di te, ti preparavo il giaciglio perchè dormissi bene»:

Als zullendes Kind
zog ich dich auf,
wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm:
Speise und Trank
trug ich dir zu,
hütete dich
wie die eigene Haut,
Und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schliefst.

Se esaminiamo il testo dello Zanardini osserviamo anzitutto una notevole differenza fra la versione primitiva e quella definitiva adattata alla musica; oltre a ciò differisce, tanto nell'una quanto nell'altra, la traduzione dei versi soprariportati da quella degli stessi, ripetuti varie battute dopo; ne risulta che, a tratti, lo Zanardini ci ha fornito quattro diverse traduzioni dell'identico testo wagneriano. Presento dapprima le due traduzioni varianti a. p. 8 e a p. 11 del libretto:

Infante ancora, io t'allevai,
Scaldai co' panni il vermicciuol!
E cibo e ber io t'arrecai,
Il tetto mio ti riparò!
E adolescente, a te guardai;
Da me composto ho il letticiuol

Qual pietoso infante
Io t'educai.
Coprii di panni
Il bambinel.
Cibo e bevanda
Io gli recai.
Come mie carni
Io ti guardai.
Come crescesti
A te guardai,
Molle giaciglio
Io t'apprestai . . .

Nella versione dello spartito (p. 30/1 e p. 57/8) lo stesso testo originale risulta tradotto come segue:

Infante ancor
ti trassi su;
scaldai co' panni
il vermicciuol:
bevanda e cibo
io t'arrecai,
il tetto mio
ti riparò.
E adolescente
curato t'ho;
per te composto
ho il letticciuol.

Qual vero figlio
io t'educai.
Scaldai co' panni
il vermicciuol.
Bevanda e cibo
io ti recai.
Io schermo ti fei
come fossi in te,
e adolescente
curato io t'ho,
per te composto
ho il letticciuol.

Quanto alla traduzione dell'espressione *zullendes Kind* (bambino lattante) occorre notare che il Wagner ha usato qui una voce dialettale.[1]) Lo Zanardini avrà cercato di indovinarne il significato. Ora, rendendola con *qual vero figlio*, non si può certo dire che abbia colto nel segno; *infante ancora* e *pietoso infante*, non sono traduzioni del tutto inesatte; sono prive però dell'efficacia espressa dal testo originale. Il verso *zog ich dich auf*, da *aufziehen* (allevare) è reso fedelmente solo nella prima delle quattro traduzioni riportate. Trattandosi di un lattante *io t'educai* è improprio e l'espressione nel testo dello spartito *ti trassi su* mi sembra un pò goffa nella sua forma popolaresca.
Buona, se non esatta, e presso che identica nelle quattro redazioni è la traduzione dei quattro versi susseguenti; non c'è che la ripetizione, nella versione iniziale, che differisce dagli altri tre testi per il fatto che *Wurm* (verme, piccolo drago) è tradotto imprecisamente con *bambinel* e in più per la sostituzione del verbo scaldare *(wärmen)* con coprire, sostituzione questa che però non altera il senso. Per contro riscontriamo unicamente in *Come mie carni io ti guardai* il contenuto dei due versi dell'originale *hütete dich wie die eigene Haut;* l'espressione *die eigene Haut*, tuttavia, significa non le *mie carni*, bensì, meno enfaticamente, «la propria pelle». Nello stesso senso risulta modificata l'idea dell'originale nella traduzione *Io schermo ti fei come fossi in te;* difatti l'espressione «far schermo a qualcuno» presuppone per questi la minaccia di pericoli e di offese, mentre il tedesco *hüten* non significa che custodire; quanto poi al paragone *come fossi in te* esso è alquanto iperbolico. L'ultima variante: *il tetto mio ti riparò* divaga sensibilmente non solo dal significato delle precedenti, ma anche dal testo wagneriano.

---

1) MANACORDA: *Siegfried*, note a p. 287.

Quanto alla traduzione del verso *und wie du erwuchsest*, l'espressione *come crescesti*, usata una sola volta, indica molto più chiaramente l'idea del crescere e svilupparsi contenuta nel tedesco *erwachsen* che non l'espressione *adolescente* che indica solo una fase, un periodo della crescita dell'uomo.

Un'altra ripetizione d'un brano del testo originale è data dal canto dell'uccello, canto che figura dapprima nella 2a scena dell II. atto, poi, invariato, nella scena susseguente e infine nella 2a scena dell'opera *Die Götterdämmerung*. Eccone il testo tedesco:

Hei! Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort!
O, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat:
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt!

Tradotto alla lettera e in prosa questo canto dell'uccello suona così:
«Oh! a Siegfried appartiene ora il tesoro dei Nibelunghi! Oh! potesse trovare egli, ora, nella caverna il tesoro! Se volesse conquistare l'elmo magico, ciò gli varrebbe a impresa gioiosa; se però potesse trovare l'anello, questo lo renderebbe padrone del mondo!».
Nella traduzione dello Zanardini Siegfried ripete questo canto solo in parte. Inoltre, la versione iniziale differisce, come abbiamo visto nel lamento del nano Mime, dalla versione definitiva. Il risultato è identico: invece di darci una sola traduzione che si ripeta in corrispondenza delle riprese del rispettivo passo dell'originale, lo Zanardini ce ne ha fornito quattro, sensibilmente diverse e per lo più scorrette. Riporto dapprima la versione iniziale (libr. p. 31) e a fronte quella definitiva (spart. p. 299/300):

Dei Nibelungi è di Sigfrido l'oro!
Nella caverna, là, l'ingresso n'è!
S'ei voglia l'elmo ghermire, sin d'ora
Agevol gli sarà; ma se l'anello
Cinga, del mondo signore ei sarà!

Ehi! ... Sigfrid padrone
è or del tesor!
O possa nell'antro
il tesor trovar
e l'elmo magico che può
aiutarlo ad impresa gentil;
ed anche l'anello che il mondo
in suo pieno potere darà!

Invece di ripetere, come ha fatto il Wagner, il testo sopracitato, lo Zanardini ci ha dato nella versione *Il Crepuscolo degli dei* le seguenti altre due varianti (libr. p. 25; spart. p. 497/8):

Dei Nibelungi ha Sigfrido il tesor!
Ora nell'antro il dee cercar! Se il magico
Elmo trovi, esso giova
Alle imprese d'amor, ma, dove ei l'aureo
Cerchio conquisti, del mondo è signor!

Ehi! ... Dei Nibelungi
Sigfrido ha il tesor!
Oh! ... Ora nell'antro
il dee cercar!
Se il magico elmo ritrovi
giova alle imprese d'amor!
Ma, se egli l'aureo cerchio
conquisti, del mondo è signor!

I primi quattro versi sono resi fedelmente solo nella versione nello spartito del *Sigfrido*. Il verbo *gewinnen* (conquistare) del quinto verso wagneriano è stato tradotto in tre modi diversi, tutti impropri o errati: *ghermire, trovare* e *ritrovare*. Quanto a *ritrovare*, come potrebbe Siegfried ritrovare quest'elmo magico che non ha mai nè visto nè tanto meno posseduto?

Il canterino del bosco annuncia, essendosi Siegfried impossessato tanto dell'elmo quanto dell'anello: «a Siegfried appartengono ora l'elmo e l'anello! Oh, se egli non si fidasse dell'infedele Mime!»:

Hei! Siegfried gehört
nun der Helm und der Ring!
Oh! traute er Mime,
dem treulosen, nicht!

Questo ammonimento figura, come l'invito che abbiamo visto, tanto nell'opera *Siegfried* quanto in *Die Götterdämmerung*. Quanto alla versione dello Zanardini, quella originaria differisce come al solito (libretto p. 33) da quella usata nelle rappresentazioni (spart. p. 316):

Or t'appartiene il cimiero e l'anel
Non lo affidar a Mime, all'infedel!

Ehi! Sigfrid possiede
cimiero e anel!
Non fidi in Mime,
che è un traditor!

Se in *Il Crepuscolo degli dei* la traduzione iniziale (libr. p. 26) e quella definitiva (spart. p. 506) non variano, esse però divergono dalla versione testè citata del *Sigfrido:*

A Sigfrido appartiene ed elmo e anel
Deh! non s'affidi a Mime! è un traditor!

Come risulta dal confronto, solo il testo dello spart. del *Sigfrido (Non fidi in Mime)* rende la sostanza, almeno, dell'originale *Oh! traute er Mime ... nicht!* (Oh! se non si fidasse ...). Il *s'affidi* di *Il Crepuscolo degli dei* indica un'abbandono e una confidenza maggiori che non il solo fidarsi. Quanto poi all'ammonimento di non affidare a Mime *il cimiero e l'anello*, siamo già molto lontano dal testo wagneriano.

Alle due strofe citate e esaminate segue nel canto dell'uccello una terza. In questa le varianti della versione Zanardiniana divergono in misura molto minore tra di loro e, assieme, dal testo originale. Tuttavia val la pena di citare il verso nel quale l'uccello dà al giovane eroe, triste per la sua solitudine, il meraviglioso annuncio: «ora io saprei per lui anche la più stupenda fra le donne»:

Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib!

Della versione italiana dirò solo che il superlativo *das herrlichste Weib* (la donna più bella, magnifica) è reso nel *Sigfrido* con *donna immortal* e in *Il Crepuscolo degli dei* con *eccelsa beltà*, aggettivi ed espressioni triti e ritriti. Per ciò che riguarda la cortese premura espressa nel primo verso, *jetzt wüßt' ich ihm noch* ... (ora io saprei ancor per lui ...), essa non si riscontra in nessuna delle tre traduzioni del Nostro; in tutte è reso col verbo insegnare il tedesco *wüßt'* che indica saprei, un sapere, dunque, discreto, quasi reticente.

Non meno tipico per l'attitudine del traduttore è il fatto molto frequente che egli tradusse nei modi più disparati la stessa espressione tedesca. Scelgo fra i numerosi esempi la parola *Tand* che significa balocco, gingillo, aggeggio. Il Nostro l'ha pienamente compresa, poichè ha tradotto le parole di Mime a Siegfried

Dir schmiedet' ich Tand

che vogliono dire «per te io ho fucinato balocchi» con (libr. p. 8):

Ti fei balocchi

Pure fedele, almeno rispetto al termine in questione, è la traduzione dell'affermazione di Mime, nella 3a scena del II. atto, «indubbiamente s'è scelto un balocco da bambini»:

Kindischen Tand
erkor er gewiß.

e che suona nel libretto (p. 32):

Quale un gingillo guadagnava?

Altre volte invece egli ci ha dato della stessa parola una traduzione del tutto diversa e completamente errata. Tale è, per esempio, il caso della seguente domanda di Siegfried a Mime, nella prima scena:

Was ist das für müß'ger Tand?

«che cos'è questo inutile balocco». Lo Zanardini ha usato la parola *ciarle* al posto di balocco (libr. p. 7):

che mi fan le vane ciarle?

Verso la fine della prima scena dell'atto I., Siegfried dice al nano: «non ingannarmi con cattivi gingilli»:

Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:

Nella versione (libr. p. 12) riscontriamo un termine non molto diverso da quello rilevato dal passo precedente:

Con detti vani
non m'ingannar!

Das Fürchten significa l'aver timore; è questa un'espressione che torna più volte nel corso della 3a scena del I. atto. La paura tormenta e assilla senza sosta il nano Mime; insegnarla a Siegfried è il suo massimo proposito; solo se l'impavido e impetuoso giovane saprà che cosa sia la paura, egli, Mime, avrà salva la vita. I seguenti due versi della traduzione sono, a questo proposito, corretti (libr. p. 17):

Come ispirargli la paura?
Che mai paura vuol dire?

Non meno di rado, però, lo Zanardini ha usato invece di paura la parola terrore, la quale, per quanto non dissimile, carica notevolmente la portata del tedesco *das Fürchten*. È il caso, per esempio, del seguente verso del Viandante, alla fine della 2a scena del I. atto, (libr. p. 16):

Sol chi il terrore ignorava

che davvero non corrisponde alle reali parole dello stesso personaggio «Solo chi la paura non ha mai conosciuto»:

Nur wer das Fürchten
nie erfuhr ...

Il tedesco *der Rachen* significa in italiano le fauci. È quindi esatta la versione (libr. p. 30):

Le fauci apri di troppo

in corrispondenza del seguente verso della 2a scena dell'atto II.:

dein Rachen reckt sich zu weit

Nella 2a scena del III. atto, Siegfried, narrando il suo incontro col drago, dice di questo: «spalancò su di me le sue fauci»:

seinen Rachen riß er mir auf

La traduzione italiana (libr. p. 40) è, se non perfetta e felice, almeno onesta:

La gola sua mi spalancò

Altrove invece, lo Zanardini ha scambiato *der Rachen* che, come abbiamo visto significa fauci, con *die Rache* che vuol dire vendetta. Così leggiamo nella versione della 3a scena del I. atto (libr. p. 17):

Vendetta tremenda
Minaccia il mio sen!

mentre ciò che tanto sbigottisce il povero nano Mime non è per nulla la minaccia di una vendetta, bensì l'orrenda visione delle «fauci terribili» che si spalancano su di lui:

Ein gräßlicher Rachen
reißt sich ihm auf;

Pressochè identici sono i due successivi versi di Mime, nella terza battuta della 2a scena dell'atto II.:

ein schrecklicher Rachen
reißt sich ihm auf.

Il soggetto della frase è sempre il drago; nella traduzione (libr. p. 27) Mime dice di esso:

. . . . . *terribili*
Stragi intorno si fa.

Nell'esempio seguente si è tentati di dover ammettere che il traduttore abbia scambiato l'aggettivo *dumm* (sciocco, balordo, stupido), non meno frequente in tedesco dei corrispondenti epiteti italiani, con *stumm* che significa muto. Nella stessa scena Siegfried che invano tenta di far uscire un suono intonato dalla sua canna, così si rivolge all'uccellino: «mi sembra, piccolo uccello, che io rimanga balordo»:

Vöglein, mich dünkt,
ich bleibe dumm:

Lo Zanardini invece (libr. p. 29) così ha tradotto:

Augellino, mi par che muto io sto

Corretta, per contro, è la versione definitiva (spart. p. 273):

Augellino, non so ben riuscir!

La forma verbale *ich braut'* io ho cucinato, è stata confusa dal nostro traduttore con *ich brauch'*, mi occorre. «Io ho cucinato una bevanda ingannatrice», dice Mime nell'ultima scena del I. atto:

ich braut' ein Truggetränk

Ed ecco la versione originaria (libretto p. 22):

. . . . . *un filtro*
Sicuro è d'uopo a me.

Degne di speciale rilievo sono le varianti che il traduttore ci ha fornito della parola tedesca *Sippe* e val la pena in proposito di ricorrere anche alle altre versioni zanardiniane. *Sippe* significa al femminile: stirpe, parentela; al maschile: congiunto.
Nella 2a scena di *Die Walküre* Siegmund narra l'episodio della giovane da lui difesa e dice ad un certo punto: «i congiunti degli uccisi irruppero da ogni parte»:

Der Erschlagenen Sippen
stürmten daher,

Secondo il testo dello Zanardini (libr. p. 7) irrompe invece tutta una stirpe:

Dei trafitti la stirpe
irruppe allor.

Nel rimprovero che Fricka rivolge a Wotan nella prima scena dell'atto II. della stessa opera troviamo pure: «nulla vale per te la sacra schiatta degli dei»:

Nichts gilt dir der Hehren
heiligen Sippe

lo Zanardini ha nuovamente esteso il significato del tedesco Sippe (libr. p. 15):

. . . . . *Non curi*
Dei Divi il sacro Ceppo.

Indubbiamente *ceppo* e *stirpe*, se non corrispondono esattamente all'accezione che il Wagner ha dato, in questi casi, del termine in questione, lasciano tuttavia intendere che lo Zanardini ne abbia, almeno in parte, afferrato il senso. Come spiegarci allora che nella maggioranza dei casi egli ha reso *Sippe* pedissequamente con *Sippi*, dando così il valore di nome proprio a un nome comune indicante una collettività?

Pure nella 2a scena di *Die Walküre*, Hunding descrive all'ospite Siegmund le sue ricche corti; «là, — gli vanta — abitano le stirpi che custodiscono l'onore di Hunding»:

in Höfen reich
hausen dort Sippen
die Huldings Ehre behüten:

Metto a fronte la versione primitiva (libr. p. 6) e quella musicata (spart. p. 31) errata non meno della prima:

Ritroverai	*potrai veder*
gli agnati Sippi	*ove stanno i Sippi*
All'onor suo custodi.	*del nostro onore custodi.*

Nella scena seguente, Sieglinde, alludendo alle sue nozze con Hunding, racconta a Siegmund «gli uomini congiunti sedevano in questa sala»:

Der Männer Sippe
saß hier im Saal

La traduzione iniziale dello Zanardini lascia piuttosto perplessi (libr. p. 9):

Il forte Sippo
Quivi sedea

quella definitiva (spart. p. 66/7) varia solo in quanto *Sippo* è messo al plurale:

Dei Sippi il duce
quivi sedea

Sempre nella *Walkiria,* nella 3a scena del'atto II., Sieglinde ode e vede nel delirio Hunding chiamare a raccolta i suoi congiunti e i cani e muovere con loro contro Siegmund, suo sposo:

Sippen und Hunde
ruft er zusammen

Se nel caso precedente i *Sippi* dello Zanardini sembravano essere gente nobile e valorosa, nella traduzione primitiva di questi due versi gli stessi si vedono accomunati ai cani (libr. p. 9):

Dei Sippi e Veltri
Chiama la muta.

Anche traducendo *Das Rheingold* il Nostro è incorso in questo curioso abbaglio. Nel I. atto Fafner dice degli aurei pomi coltivati dalla dea Freia, che il gustarli frutta «ai suoi congiunti la giovinezza eterna»:

der Frucht Genuß
frommt ihrer Sippen
zu ewig nie
alternder Jugend:

Lo Zanardini ha tradotto (libr. p. 12):

. . . . . *il loro*
Sapor ai Sippi giova

la versione definitiva (spart. p. 105/6) è rettificata nel senso che l'effetto del ringiovanire è attribuito non solo al *sapor* di questi pomi, ma al gustarli:

è l'uso lor
ch'ai Sippi giova

Ogni lingua possiede numerose locuzioni e metafore che, tradotte alla lettera, in una lingua straniera perdono non solo il loro significato originale ma spesso anche il senso comune. Casi di questo genere non scarseggiano nella versione dello Zanardini.

Egli ha scritto, per esempio, traducendo la didascalia della 3a scena dell'atto III. secondo la quale Siegfried inconsciamente sveglia col suo bacio Brünnhilde dormente sulla roccia:

La bacia ardentemente e lungamente. Quindi quasi atterrito si rifugia sul culmine. Brunhilde apre lentamente gli occhi.

È questa la traduzione iniziale (libr. p. 44); in quella definitiva (spart. p. 465) l'episodio è descritto nel modo seguente:

> *. . . appoggia le labbra sulla sua bocca. Brunhilde apre gli occhi. Siegfried si alza e le rimane vicino.*

La traduzione del libretto riflette il testo originale letterario, mentre la seconda è condotta sull'originale musicato; questi due testi wagneriani però, pur variando fra loro, sono ben lungi dal differire l'uno dall'altro quanto le due rispettive traduzioni dello Zanardini. Cito il testo originale, dapprima quello letterario:

> *Er küßt sie lange und inbrünstig. Erschreckt fährt er dann in die Höhe. Brünnhilde hat die Augen aufgeschlagen.*

Ciò significa: «egli la bacia a lungo e ardentemente. Poi trasalisce spaventato. Brünnhilde ha aperto gli occhi». Il testo dello spartito differisce solo nel fatto che Siegfried, vedendo gli occhi di Brünnhilde aprirsi, trasalisce e rimane in piedi davanti a lei:

> *Er ... heftet ... seine Lippen auf ihren Mund. Brünnhilde schlägt die Augen auf. Siegfried fährt auf und bleibt vor ihr stehen.*

Perchè mai il Siegfried della prima versione *quasi atterrito si rifugia sul culmine?* Presa alla lettera la corrispondente frase del testo wagneriano, *fährt er dann in die Höhe*, può significare «in seguito egli si porta in alto». Ora, se a *fährt*, presente indicativo di *fahren* (viaggiare), è propria l'idea di un trasferimento, la locuzione tedesca *in die Höhe fahren* esprime invece trasalire.
Quanto al verbo *fährt auf*, del testo originale dello spartito, esso indica un trasalimento meno impetuoso e violento, e ha quindi lui pure, ben poco in comune col semplice *si alza* della versione definitiva.
Già traducendo *Die Walküre* lo Zanardini aveva erratamente interpretato *fährt auf* in questo senso. N'è risultato che Sieglinde nella prima scena del III. atto della versione *La Walkiria*, invece di trasalire spaventata,

> *rimasta rigida e fredda, si erige allorchè Brunhilde le fa schermo del suo corpo*

il che non corrisponde affatto alla logica e umana reazione che è descritta nella didascalia originale, «Sieglinde ... trasalisce allorchè Brünnhilde premurosamente, come per proteggerla, la cinge»:

> *Sieglinde ... fährt auf, als Brünnhilde sie lebhaft — wie zum Schutze — umfaßt.*

Nella 2a scena dell'atto II. del *Siegfried*, mentre il protagonista estrae la sua spada dal drago colpito a morte, la mano gli si irrora di sangue; il contatto con questo sangue gliela fa trasalire violentemente:

> *. . . er fährt heftig mit der Hand auf*

A p. 31 del libretto l'episodio che conduce a questa reazione di Siegfried ci si ripresenta con aspetti nuovi e impensati:

Fafner nel morire si è voltato sul dorso. Sigfrido gli estrae allora la spada dal petto, onde la sua mano resta intrisa di sangue, da cui tosto ei tenta ripulirla con l'altra mano.

Ora, a parte il fatto secondario che Fafner, cioè il drago, si volta non sul dorso, ma sul fianco *(Fafner hat sich im Sterben zur Seite gelegt)*, come spiegarci la ragione che ha indotto il traduttore ad alterare così grossolanamente la maniera in cui Siegfried reagisce al contatto della sua mano col sangue del drago?

Quanto poi al variare la gamma già abbondante delle alterazioni con qualche trovata che porta la versione agli antipodi del testo originale, lo Zanardini, anche in questa, non ha certo smentito le aspettative giustificate e nutrite dall'esame delle sue traduzioni precedenti.

Nella prima scena Siegfried dice a quel suo infaticabile e presuntuoso precettore che è il subdolo nano Mime: «Molto tu hai insegnato, Mime, e parecchio io ho imparato da te»:

Vieles lehrtest du, Mime,
und manches lernt' ich von dir;

Nella versione (libr. p. 8) il protagonista non ammette d'aver imparato parecchio *(manches)* dal nano, ma gli rinfaccia esattamente l'opposto:

Molto tu m'apprendesti e poco appresi
Da te

Nella scena seguente, Mime, prima di accettare la sfida fatale che gli ha lanciato il Viandante, esita e si dice: «di fronte a lui la mia arguzia smagrisce»:

vor ihm magert
mein Mutterwitz.

Tutt'altro si legge nella versione (libr. p. 15)! Qui Mime, invece di esitare si sente pervaso, al cospetto del temibile inquisitore, da piena fiducia:

Ei solo ispira
il mio saper.

Nella versione della prima scena dell'atto II. (libr. p. 25) il nano Alberico rinfaccia a Wotan:

. . . . . *Si spunta*
L'audacia tua contro un figliuol d'eroi
Che il tuo sangue macchiò . . . .

Anzitutto risulta dalla lettura del testo originale che questo *figliuol d'eroi* non è macchiato dal sangue di Wotan, bensì dal sangue di questi egli è

fiorito; in più, l'audacia del dio, o come efficacemente dice il Wagner, la sua tracotanza *(Trotz)*, non si spunta contro Siegfried, che è il figlio di eroi, ma, tutto al contrario, su di esso si regge:

An Heldensöhne
hält sich dein Trotz,
die traut deinem Blute entblüht.

cioè: «La tua insolenza si fa forte di figli d'eroi che affettuosamente sono fioriti dal tuo sangue»: Buona per contro la versione adattata allo spartito (p. 226):

Riposa l'audacia tua
sovra un garzon
in cui il sangue tuo rifiorì.

All'inizio dell'atto III. Wotan evoca la divinità Erda: «Wala destati! Dal lungo sonno io risveglio te assopita»:

Wala! Erwach!
Aus langem Schlaf
weck' ich dich Schlummernde wach.

La versione definitiva (spart. p. 369) non si scosta molto dal contenuto dei versi wagneriani:

Desta, Wala! Wala!
Orsù! Dal gran sopor
vo' che ridesta sii tu!

In un primo tempo invece lo Zanardini aveva scritto (libr. p. 37):

Veglia, o Wala, ti desta! Io dal sopore
Te sonnecchiando sveglio!

Dunque, Wotan, sonnecchiando, sveglia Erda! Che il traduttore non abbia saputo individuare il termine cui si rapporta nel testo wagneriano l'attributo *Schlummernde* (sonnecchiante) ormai, non può più meravigliarci; riferire però tale attributo a Wotan e presentarci pertanto l'immagine d'un dio che sonnecchiando sveglia con molta vivacità una dea, oltrepassa a dir vero, i limiti della serietà.
Il fatto che Wotan svegli Erda *sonnecchiando* diventa ancor più illogico e ridicolo se teniamo conto dell'atteggiamento del dio così come è descritto nella didascalia che precede immediatamente i due versi riportati:

Il Viandante sbuca con passo risoluto da una porta foggiata a forma d'antro nella roccia e vi assume, appoggiato alla lancia, una posizione solenne, mentre pronunzia il brano seguente, voltandosi verso l'ingresso della caverna.

Ora, se *sbuca con passo risoluto* e assume *una posizione solenne* non ci riesce facile immaginarci Wotan in atto di sonnecchiare. D'altronde questi non *sbuca da una porta,* ma fa esattamente l'opposto, cioè si avvia verso la porta della caverna:

... schreitet ... auf ein gruftähnliches Höhlentor ... zu

Ancora nella prima scena dell'atto III. del *Siegfried,* Wotan parla del protagonista come di «colui che da me fu scelto, che pur mai mi conobbe»:

Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,

Prima di citare la traduzione (libr. p. 39) conviene rilevare che evidentemente Wotan è sconosciuto a Siegfried; stando alla versione sarebbe invece Siegfried sconosciuto a Wotan:

Da me prescelto e a me non noto ancora

Nella 3a scena dello stesso atto, Siegfried, angosciato di non poter destare Brünnhilde la cui bellezza e il cui caldo respiro lo tengono avvinto, dice, secondo il testo del libretto (p. 44):

. . . . . *Oh suggi*
A me la vita col labbro dolcissimo

Secondo l'originale è invece lui che vuol suggere vita dalle labbra di lei: «allora io mi suggo la vita dalle dolcissime labbra»:

So saug' ich mir Leben
aus süssesten Lippen

La versione musicata (spart. p. 464) è corretta:

Ch'io sugga la vita
sul suo dolce labbro.

Tutto è invece alterato nella traduzione del seguente passo che costituisce la prima parte della seconda battuta di Mime, nella 2a scena dell'atto II.:

Glaube, Liebster!
Lernst du heut' und hier
das Fürchten nicht,
an andrem Ort,
zu andrer Zeit
schwerlich erfährst du's je. —

il che vuol dire: «Credimi, carissimo! Se tu oggi, e qui, non impari a conoscere la paura, in altro luogo, in altro tempo, difficilmente lo imparerai. Nella versione (libr. p. 27) Mime dice più o meno il contrario:

. . . . . *Mel credi!*
Oggi non puoi qui apprender il terror!
In altro loco, in altro dì ti fia
Noto che sia.

La contradizione fra questa affermazione di Mime e i fatti che la precedono e che la seguono non potrebbe essere più completa; difatti il nano, in tutta questa scena, altro non vuole e non tenta che insegnare la paura a Siegfried; non riuscirvi e rimandare l'effetto desiderato ad un tempo più adatto, significherebbe per lui la fine.
La versione posteriore (spart. p. 244/5) è, per contro, quasi letterale:

Credimi, caro!
Se qui apprender non puoi
oggi il terror,
altrove mai
nè in altro dì
fia che l'apprenda tu!

Non credo di commettere un grave torto verso questa versione se ne termino l'esame con la citazione di uno sproposito particolarmente grave. Poco dopo l'inizio della 3a scena dell'atto II., Alberico in aspra contesa col fratello Mime per il possesso dell'anello gli fa presente che l'impresa del giovane Siegfried per conseguirne il possesso non appartiene per nulla a lui, Mime, ma che padrone di essa è esclusivamente lui, Siegfried, il chiaro *(der Helle):*

Dir gehort sie gar nicht,
der Helle ist selbst ihr Herr!

Questo *der Helle* non è altro che l'aggettivo *hell* (chiaro, sereno), sostantivato, e significa dunque «il chiaro», «l'illustre», o come ha tradotto il Manacorda: *quel luminoso.* Nella versione dello Zanardini invece, corrisponde a *der Helle* il nome proprio *Elle:*

Essa a te non pertiene. Elle n'è il solo
Signor! . . . . . .

IL CREPUSCOLO DEGLI DEI

La versione dello Zanardini dell'ultima opera della Tetralogia è lungi dallo smentire i difetti notati nelle traduzioni precedenti. Come quelle essa brulica di inesattezze e di errori e neppure è esente da grossolani svarioni.

La serie di essi coincide con l'inizio dell'opera e cioè con la prima parte del prologo, che si svolge sulla rupe delle Walkirie. I personaggi sono le tre Norne le quali, non dissimili dalle Parche romane, tessono il destino degli uomini e del mondo. Simbolo di questo destino è la fune d'oro che le tre Norne, ricordando il passato, narrando il presente e presagendo il futuro, si gettano l'una all'altra, e che infine si spezza.

Nella quarta battuta, lo Zanardini fa dire alla seconda di queste Norne (libr. p. 3):

E, se cantar volessimo,
Il filo ove annaspar?

Ora, per quale ragione l'intenzione della Norna di cantare dovrebbe e potrebbe dipendere dalla scelta del luogo dove annaspare il filo? Sarebbe forse ermetica o comunque incomprensibile la logica del suo dire? Non già così nel testo originale dove la stessa chiede, chiara ed esplicita: «Se vogliamo filare e cantare, dov'è che tu fissi la fune?»:

Wollen wir spinnen und singen,
woran spannst du das Seil?

L'illogicità della versione è dunque dovuta all'omissione da parte del traduttore di rendere oltre al verbo *singen* (cantare) anche il vello *spinnen* (filare). Si noti inoltre che qui non è questione di *annaspar* il filo, ma di fissare la fune.

Nella loro descrizione del passato, del presente e del futuro, le tre Norne concludono e collegano i rispettivi tratti del racconto con la domanda:

Sai tu che avvenne dappoi?

Così dice la prima Norna alla seconda (libr. con g. t. p. 10); e questa chiede alla terza (libr. con g. t. p. 11):

. . . . . *Sai tu*
Che avvenne poi?

Nell'originale, non solo le due domande sono entrambe diverse dalla traduzione sopracitata, ma a differenza di questa sono pure differenti l'una

dall'altra. Difatti la prima Norna non pone la domanda *Sai tu che avvenne dappoi,* bensì «Sai tu come questo avvenne?»:

weißt du, wie das ward?

E la seconda vorrebbe sapere dalla terza: «Sai tu come questo avverrà?»:

weißt du, wie das wird?

Avendo alluso al dio Loge, la prima Norna chiede alla seconda: «Sai tu che avvenne di lui?»:

Weißt du, was aus ihm ward?

Stando alla traduzione (libr. con g. t. p. 12) la stessa vorrebbe sapere non ciò che poi avvenne di Loge ma quanto accadde in genere:

. . . . . *Sai tu che avvenne*
Poi?

Poco dopo la seconda Norna chiede alle consorelle: «Volete sapere, quando questo avverrà?»:

Wollt ihr wissen,
wann das wird?

Lo Zanardini ha tradotto, snaturando la sostanza della domanda (libr. con g. t. p. 12):

. . . . . *Preme a voi*
Di più saper? . . . . .

Così traducendo egli non solo ha tradito il contenuto dell'originale ma ha inoltre abbassato al livello di comari bramose di novità le chiaroveggenti tessitrici del destino ineluttabile.
Ognuna delle traduzioni di queste quattro ben facili domande contiene dunque un errore che, con meno fretta e distrazione da parte dello Zanardini, sarebbe stato evitabile. Non possiamo difatti pensare che egli abbia frainteso il significato delle stesse quando vediamo che domande poco dissimili sono state da lui tradotte correttamente. La prima, che segue, è posta dalla prima Norna ed ha come oggetto le vicende di Alberico: «Sai tu che avvenne di lui?»:

weißt du, was aus ihm ward?

Quest'altra è espressa dalla seconda Norna e si riferisce alle conseguenze di una maledizione: «Sai tu che ne avverrà?»:

Weißt du, was daraus wird?

La fedeltà della versione (libr. con g. t. p. 12 e p. 13):

. . . . *sai poi di lui*
Che fu?
Sai poi che ne avverrà?

ci permette di trarre la conclusione che le pecche, nel libretto italiano, delle quattro domande anteriori non possono avere altra causa se non la trascuratezza del traduttore.

Verso la fine della prima parte del prologo la prima Norna s'accorge dal diminuire della visibilità che la notte sta per cedere:

Die Nacht weicht;
nichts mehr gewahr' ich:

Deve essere sfuggito al nostro traduttore che è il cedere della notte e non quello del giorno a diminuire le capacità visive delle Norne poichè nella versione la prima di esse avverte non il cedere della notte, ma il suo sopraggiungere (libr. con g. t., p. 12):

Scende l'ombra — più non discerno — i fili

Lo Zanardini le fa dire questo senza badare che all'inizio della stessa scena la terza Norna aveva annunciato con le parole *Noch ist's Nacht* (È notte ancora) l'appressarsi non della notte ma del giorno.

Alla fine della scena delle Norne, la terza di esse dice (libr. p. 4):

. . . . . *Mal fermo è il filo,*
Non giunge a me! Se piegar debbo a norte,
Sia più forte disteso!

Chi può dedurre da queste parole della versione primitiva, quale sia la persona o l'oggetto che debba piegarsi o che vada piegato *a norte?* La traduzione musicata (spart. p. 27) è esplicita in merito:

Se piegar debbo a norte il filo,
sia più forte disteso.

tuttavia non è esatta neppure essa, poichè è precisamente il capo del filo che va piegato verso il nord:

Soll ich nach Norden
neigen das Ende . . .

Spezzatasi, in seguito, la fune del destino da loro tessuto e preannunciandosi pertanto la fine del mondo, le tre Norne in preda allo spavento scompaiono esclamando: «Più nulla annunziano al mondo le sagge»:

Der Welt melden
Weise nichts mehr. —

Ben più vasta è la perdita manifestata dalle Norne nella versione primitiva (libr. p. 4) e in quella dello spartito (p. 28):

Saggezza al mondo non s'apprende più!

Non solo dunque si ritraggono le sagge, ma la saggezza stessa, stando al loro dire, starebbe ormai per scomparire dal creato.

Per distendere la fune allentata la terza Norna: . . .

ghermisce con forza il canapo nel mezzo: questo si rompe.

Così leggiamo nella didascalia che segue l'ultima battuta di questa Norna; ma essa non ghermisce la fune nel mezzo, bensì nel mezzo la fune si spezza, perchè tirata con violenza:

Sie zieht gewaltsam das Seil an: dieses reißt in der Mitte.

Nella seconda parte del prologo ritroviamo Sigfrido e Brünnhilde. L'eroe ha risvegliato la Walkiria e ne ha conquistato l'amore; ora egli aspira a nuova gesta. Quale pegno di fede eterna consegna a Brünnhilde l'anello fatato, ricevendo in cambio da lei il cavallo Grane.
È chiaro che anche in questo tratto del dramma non è poco ciò che il nostro traduttore ha demolito e contraffatto. Snaturato è già il contenuto dei primi versi e cioè il commiato di Brünnhilde da Siegfried che le sta dinanzi in assetto di guerriero partente:

Zu neuen Taten,
teurer Helde,
wie liebt' ich dich,
ließ ich dich nicht?

(a nuove gesta, eroe diletto, come ti amerei, se non ti lasciassi andare?). Ho mantenuto nella mia traduzione involuzione sintattica, perchè appunto in essa ha inciampicato il nostro poco capace traduttore. Egli, difatti, ha tradotto i citati versi dell'originale, come se questi procedessero, sintatticamente, piani e regolari (spart. p. 32/3):

A nuove gesta,
eroe diletto! . . .
come io t'amerei,
se libero non fossi?

A parte l'imperdonabile sgrammaticatura e cioè il genere maschile dell'aggettivo *libero* attribuito a una donna, messo in bocca dallo Zanardini a Brünnhilde *(se libero non fossi)* e che figura tanto nel libretto semplice quanto in quello con guida tematica (p. 13), d'onde avrà egli tratto il concetto di libertà espresso in questo verso? Poichè l'originale, per nulla oscuro o ambiguo, non può avergliene fornito lo spunto, bisogna ammettere che egli l'abbia interpolato senza badare o accorgersi che la domanda di Brünnhilde diveniva a causa di esso incomprensibile.
Così traducendo, lo Zanardini ha trascurato e tralasciato il concetto essenziale delle parole dell'eroe, il quale, secondo il testo wagneriano, ringrazia Brünnhilde di avergli dato più di quanto egli sappia serbare.

Mehr gabst du, Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß

La frase del testo italiano *Più desti ch'io non sappia* sottintende, alla fine, il verbo dare, e viene pertanto a esprimere un concetto del tutto diverso.

Due battute più avanti Brünnhilde rivolge le seguenti parole a Siegfried che si accinge a lasciarla:

Gedenk' der beschildeten Frau
die in tiefem Schlaf du fandest,
der den festen Helm du erbrachst.

Nella versione leggiamo quanto segue:

Rammenta l'inerme donna
a cui nel virginal sopore,
spezzato l'elmo hai tu!

Troppo generico e improprio, nell'ultimo verso, è il verbo spezzare, poichè nell'originale è detto dell'elmo, che Siegfried, da serrato che era, l'ha aperto a forza. Il sonno che Brünnhilde definisce, nella versione, *virginal*, è chiamato nel testo wagneriano semplicemente profondo *(tief)*; quanto poi all'attributo *inerme*, del primo verso, non può non sorprenderci di riscontrare nell'originale, esattamente l'opposto: scudata (beschildet). Val la pena, inoltre di notare che Wotan non chiese consiglio *ai numi* bensì di questi convocò il consiglio.

Veniamo al I. atto e paragoniamo tra loro l'originale e la versione della prima battuta, cantata da Gunther e rivolta a Hagen:

Nun hör', Hagen;
sage mir, Held:
sitz' ich selig am Rhein,
Gunther zu Gibichs Ruhm?

Il testo tedesco volto in italiano dice: «Ascolta, ora, Hagen; dimmi, eroe: vivo io felice sul Reno, io, Gunther, ad onore di Gibich?». Le versioni primitiva e definitiva dello Zanardini (libr. p. 7; spart. p. 74/5) manifestano invece aspetti alquanto diversi dal testo wagneriano:

Or, Hagen, m'odi!
Narrami, o eroe! son io signor del Reno,
Gunther, di Gibich figlio?

Scorretto, prima di tutto, è *narrami* al posto di «dimmi» *(sage mir)*; difatti Gunther non sollecita da Hagen un lungo e vasto racconto, sibbene una risposta ad una domanda semplice e precisa.
L'interrogazione stessa è diversa e per giunta illogica; infatti, nessuno contesta che Gunther sia *signor del Reno*, cioè sovrano d'un regno bagnato dal Reno. Ciò di cui desidera invece aver conferma è la sua fortuna, la sua felicità; tale è la sua preoccupazione ed in questo senso egli pone la domanda al fratellastro Hagen.

Questi risponde:

Dich echt genannten
acht' ich zu neiden:
die beid' uns Brüder gebar,
Frau Grimhild' hieß mich's begreifen.

«Te che sei chiamato legittimo, io stimo invidiabile; Grimhilde che ha partorito noi due fratelli, volle che io me ne rendessi conto.» Segue la traduzione primitiva (libr. p. 7) che figura invariata anche nello spartito (p. 75):

Te legittima prole invidio! entrambi
Il fianco di Grimilda un dì portò ...
Da lei lo appresi!

Ora, che Hagen abbia *appreso* la posizione invidiabile del fratello dalla comune madre Grimhilde, corrisponde sì alla realtà espressa nel testo originale; ma quell'*appresi* della versione non dice nulla dell'amarezza che anima il fratellastro al ricordo del modo nel quale la madre gli fece comprendere la superiorità del figlio legittimo; la traduzione *Da lei lo appresi* è una semplice constatazione di fatto priva di quel rancore che spira dal wagneriano *Frau Grimhild' hieß mich's begreifen*. Quanto alla frase *entrambi Il fianco di Grimhilde un dì portò*, è quasi isolata dal contesto, privata cioè del nesso che nel testo originale la lega intimamente alla frase che segue. Una volta di più dunque, lo Zanardini ha grossolanamente rimaneggiato il costrutto della proposizione originale e ha trasformato in proposizione principale ciò che dal Wagner era stato espresso con una relativa.

Ancora nella prima scena dell'atto I. Gunther chiede a Hagen, se solamente Siegfried sia capace di conquistare Brünnhilde che, come abbiamo visto, abita sopra una roccia circondata dal fuoco. Hagen gli risponde: «a nessun altro l'incendio cederebbe»:

Keinem andren wiche die Brunst.

Lo Zanardini non sembra abbia afferrato altro che l'ultima parola *(Brunst)*; ma purtroppo non l'ha intesa nel senso di un reale incendio, sibbene in quello traslato di passione amorosa (spart. p. 86):

Non per altri arde quel cor!

Nella stessa battuta il traduttore mette in bocca a Hagen quest'altro sproposito (libr. p. 8):

Se Sigfrido Gutruna impalmi, tua
Brunhilde non sarà?

Che Brünnhilde possa diventare la sposa di Gunther solamente quando questi e Hagen siano riusciti a destare nel cuore di Siegfried amore per Gutrune, è vero; ma nulla di questo è detto nel passo del testo wagneriano cui i due

citati versi della traduzione dovrebbero e vorrebbero corrispondere. In esso Hagen chiede a Gunther che non vede la possibilità di conquistarsi Brünnhilde: «Se Siegfried portasse a te la sposa a casa, non sarebbe tua allora Brünnhilde?»:

Brächte Siegfried
die Braut dir heim,
wär' dann nicht Brünnhilde dein?

Affinchè Siegfried dimentichi Brünnhilde e il suo amore per lei, Hagen propone che gli venga fatto bere un filtro d'oblio, e così ne descrive l'effetto a Gutrune: «se egli gustasse la bevanda drogata, egli dovrebbe dimenticare del tutto che prima di te egli ha mai visto una donna, che mai donna gli si è avvicinata»:

genöß' er des würzigen Tranks,
daß vor dir ein Weib er ersah,
daß je ein Weib ihm genaht,
vergessen müßt' er des ganz.

Lo Zanardini si è bensì sforzato di afferrare il senso per nulla ermetico di questi versi, ma il risultato di questo suo tentativo è stato assai misero:

Sol che assapori l'aroma fatato!
Che una donna egli scorga e a lui s'accosti,
E ogni altra oblierà!

Raggiunta la reggia dei Ghibicunghi, Siegfried saluta il re Gunther con l'alternativa: «battiti con me, o sii mio amico» *(Nun ficht mit mir, oder sei mein Freund!)*. A questo saluto Gunther risponde con magnanimità: «Lascia la lotta! Sii il benvenuto!»:

Laß den Kampf!
Sei willkommen!

Nella versione invece il re rifiuta la lotta con un fare ben poco regale:

Io pugnar? ... sii ben giunto!

Meravigliato di sentirsi chiamare per nome da Hagen, Siegfried gli chiede:

Sahst du mich schon?

«mi hai tu già veduto?». Il nostro traduttore ha tralasciato di rendere l'avverbio *schon* (già); ne consegue che la domanda di Siegfried è disgiunta dalla sua logica premessa e non si sa che voglia dire:

. . . . . Sigfrido
Tu m'appellasti .... di'! visto m'hai tu?

Pressocchè irriconoscibile è nella versione dello Zanardini il giuramento di fratellanza di sangue che si prestano nella 2a scena del I. atto, Siegfried e Gunther. Eccone il testo originale:

Treue trink' ich dem Freund:
froh und frei
entblühe dem Bund,
Blutbrüderschaft heut'!

«Fedeltà io bevo all'amico: lieta e libera fiorisca oggi dall'alleanza la fratellanza di sangue!». Vediamo come se l'è cavata il nostro traduttore; cito la versione cantata (spart. p. 432/3):

Fede libo al fratel!
La libertà fecondi
il fior della fraternità!

Come si vede, lo Zanardini invece di tradurre non ha fatto altro che integrare le poche espressioni dell'originale da lui comprese in una frase completamente diversa.

Partito Siegfried alla conquista di Brünnhilde, Hagen, secondo la versione (spart. p. 448), gli augura amichevolmente:

periglio non fia che incorra!

Questo verso dello Zanardini non ha in comune con l'originale altro che l'espressione *periglio (Gefahr)*, che però il Wagner aveva usata in un senso del tutto diverso. Difatti Hagen non proferisce un augurio, ma semplicemente constata che «per lui (Gunther) egli (Siegfried) vuol sostenere il pericolo»:

Gefahr will er bestehen

E come potrebbe Hagen, il fosco e irriducibile nemico di Siegfried, augurare a questi di non incorrere in pericoli?

L'azione della 3a scena del I. atto si svolge sopra un'altura rocciosa, sulla rupe delle Walkirie.

Da questa rupe Brünnhilde ode a un tratto un *già noto rumor*, quello cioè

. . . d'un corsier, che fenda l'aer
tra le nubi a volo verso quassù!

Così leggiamo nella versione dello spartito (p. 159). Ora, poichè questo destriero proviene dal Walhall è probabile che anzi che fender l'aer *verso quassù* lo fenda dall'alto verso il basso. Nel testo wagneriano non è detto d'altronde se voli verso l'alto o verso il basso, ma semplicemente che il cavallo «galoppa sulla nuvola . . . verso la rupe»:

auf den Wolken fährt es
wetternd zum Fels.

Narrando alla sorella Brünnhilde l'angoscia e la disperazione di Wotan e degli dei per l'imminente loro tramonto, Waltraute dice tra l'altro:

Seine Raben beide
sandt' er auf Reise,
kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal
— zum letzten mal —
lächelt ewig der Gott.

«Ambedue i suoi corvi egli ha mandato in viaggio; se un giorno essi tornassero con buone nuove, ancora una volta allora, per l'ultima volta, il dio sorriderebbe eterno». Nella versione dello Zanardini (spart. p. 183/4), tutta l'attesa, tutta l'ansia, tutta l'avida incertezza di Wotan di avere ancora un istante di divinità, è scomparsa. Poichè il traduttore ha nuovamente reso il condizionale del testo originale con un indicativo, il ritorno dei due corvi diventa da evento ansiosamente sperato e atteso, fatto pienamente avverato:

La sua coppia di corvi
in viaggio ei manda;
ritorno fean
con liete nuove un dì,
così fu visto
sorridere
l'ultima volta il Dio!

All'inizio dell'atto II., secondo la didascalia della versione, Hagen

... siede assopito con la lancia in resta e lo scudo a lato.

Lo Zanardini ci presenta dunque un guerriero che dorme in posizione di combattimento. Secondo l'originale Hagen è si dormente, ma ha la lancia in braccio e lo scudo a lato:

Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend ...

Nella quarta battuta dell'atto II. il traduttore fa dire a Hagen (spart. p. 238):

Vecchio, falbo anzi tempo,
odio il mio sangue,
non m'en rallegro

Ora, non è affatto il proprio sangue che Hagen odia, sibbene coloro che sono felici, gioiosi *(die Frohen)*: «vecchio anzi tempo, livido e pallido, odio i gioiosi, mai sento gioia»:

frühalt, fahl und bleich,
haß' ich die Frohen,
freue mich nie!

Parlando di Siegfried che ancora non conosce il valore dell'anello da lui conquistato, Alberico dice: «a nulla egli impiega l'invidiabilissimo potere»:

zu nichts nützt er
die neidlichste Macht.

La traduzione dello Zanardini (spart. p. 244) è tale da lasciarci perplessi:

a nulla giova invidioso rancor!

La ragione che ha indotto lo Zanardini a scrivere *invidioso rancor* al posto di «potere invidiabilissimo» risiede probabilmente nel fatto che egli scambiò l'aggettivo *neidlich* con *neidisch* (invidioso).

Alla fine della stessa battuta Alberico esprime il parere che l'unica cosa che ora importi è il rovinare Siegfried:

Ihn zu verderben,
taugt uns nun einzig!

Stando al testo italiano (spart. p. 244) questo proposito non è che una convenienza:

Trarlo a rovina a noi convien!

Nella 4a scena del II. atto, sentendosi accusato da Brünnhilde di averle rapito l'anello magico e fatale, Siegfried dice tra sè:

Von keinem Weib
kam mir der Reif;
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann:

(da nessuna donna mi è venuto l'anello; nè fu una donna dalla quale lo conquistai). Nella versione (spart. p. 325) la congiunzione negativa *noch* (neppure, nè) del terzo verso è resa col suo esatto opposto: eppure; ne consegue che Siegfried afferma il fatto che invece dovrebbe negare:

Da alcuna donna
io non l'ebbi,
eppur fu donna
a cui lo diedi da me:

si noti inoltre che quel *lo diedi da me* esprime a sua volta il contrario di *dem ich ihn abgewann* (dalla quale lo conquistai) del testo originale.

Riferendosi all'anello Hagen dice a Brünnhilde, nella battuta susseguente: «se è quello che tu desti a Gunther, allora è suo, e Siegfried l'ha conquistato con la frode»:

Ist's der, den du Gunther gabst,
so ist er sein,
und Siegfried gewann ihn durch Trug,

Pur essendo il significato del verso *so ist er sein* del tutto semplice e chiaro, il nostro traduttore vi è miseramente incespato:

Se è quel che a Gunther desti
ed esso è tuo,
per frode Sigfrido sol l'ha,

Egli ha dunque scambiato nientemeno che la prima e la seconda persona del pronome possessivo!

Colpita e abbattuta da questa rivelazione di Hagen, che tiene per veritiera, Brünnhilde esclama:

Tradita! Tradita!
Nè vendicata io son!

Ora, come potrebbe Brünnhilde denunciare l'indugiare della vendetta, quando appena le è stato rivelato il tradimento che essa vuole sia vendicato? Nel testo originale essa dice, naturalmente, tutt'altro: «Tradimento! Tradimento! come mai non fu vendicato l'uguale!»:

Verrat! Verrat!
wie er noch nie gerächt!

Nel seguito, Siegfried prega Gunther di concedere riposo alla selvaggia donna che l'ha accusato con tanta veemenza e che «dalla maligna astuzia di un demone fu sollevata contro noi tutti»:

die eines Unholds
arge List
wider uns alle erregt!

Stando alla versione la donna, cioè Brünnhilde, è meno vittima del demone di quanto non lo siano invece tutti gli altri (spart. p. 358):

. . . s'acqueti il rio furore,
che con maligna arte fatal
l'un contro l'altro ci incitò!

Alla fine dell'atto II., Siegfried e Gutrune escono dalla reggia di Gibich preceduti da un festoso corteo di fanciulli e di fanciulle, il primo portato dai guerrieri sopra uno scudo *(auf einem Schilde)*, la donna su di un seggio *(auf einem Sessel)*. Buona è la traduzione di questa didascalia nella versione dello spartito (p. 403):

Sigfrido è portato dagli uomini sopra uno scudo, Gutrune sopra uno scanno.

Ecco invece come lo Zanardini ci presenta gli stessi personaggi nella sua primitiva stesura (libr. p. 21):

... Sigfrido con serto di quercia e Gutruna coronata di fiori ...

All'inizio della prima scena dell'ultimo atto abbiamo nel testo originale la seguente didascalia:

Wildes Wald- und Felsental am Rheine, welcher im Hintergrunde
an einem steilen Abhange vorbeifließt.

(Valle selvaggia di boschi e di rupi lungo il Reno che nel fondo scorre lungo un ripido pendio). Il traduttore dovette essere del parere che il pronome relativo maschile *welcher* si riferisse non al nome *Rhein*, ma al sostantivo *Felsental*, e ha quindi tradotto (libr. p. 22):

Selva selvaggia e valle dirupata presso il Reno la quale va rapidamente declinando verso il fondo.

Si noti che per la concordanza del genere la dipendenza del pronome relativo dalla parola *Rhein* è del tutto manifesta.

Nella scena seguente, la battuta in cui Siegfried racconta a Hagen la curiosa sfortuna toccatagli nella caccia comincia con le parole: «sono partito per una caccia di bosco, ma mi si è mostrato solo fiera d'acqua»:

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:

Non è possibile ritenere che sia sfuggito allo Zanardini il significato della parola *Waldjagd*, così chiaro e palese. Difatti, che altro se non caccia selvatica o caccia di bosco potrebbe significare questa parola composta da *Wald* (bosco) e da *Jagd* (caccia)? Dalla sua traduzione (spart. p. 480) risulta però resa solo la prima componente, cioè *Wald;* completamente smarrita, per contro, la seconda *(Jagd):*

Dal bosco appena uscia;
sol visto io v'ho folaghe magre

Occorre notare che parlando di *Wasserwild* (selvaggina d'acqua) Siegfried intende umoristicamente accennare alle Figlie del Reno, ciò che in base alla traduzione *folaghe magre* non s'è certo tentati di supporre, e questo tanto meno che egli afferma di averle scorte nel bosco *(Dal bosco appena uscia; sol visto io v'ho folaghe magre).*

Allorchè, nel seguito, Siegfried si accinge a narrare la storia dei suoi primi anni, Hagen, Gunther e i guerrieri si mettono a giacere intorno a lui che solo siede col busto eretto:

Alle lagerns sich nah an Siegfried, welcher allein aufrecht sitzt.

Non così avviene nella versione (spart. p. 490) secondo la quale

Tutti si adagiano presso a Sigfrido, il quale sta solo in piedi in mezzo a loro.

Ma perchè Siegfried dovrebbe stare in piedi quando il Wagner ce lo presenta seduto? Forse che il traduttore non ha saputo concordare la posizione indicata da *aufrecht* (eretto) con quella espressa dal verbo *sitzen* (star seduto)?

Ho già fatto notare che non di rado è capitato allo Zanardini di tradurre la stessa parola dell'originale con espressioni non solo diverse ma talvolta perfino contraddittorie. Vediamone ancora qualche esempio.
La voce arcaica *freislich* (terribile) è resa dallo Zanardini in due modi diversi. Nella prima scena dell'atto I. Hagen narra che «Siegfried chiuse a lui (cioè al drago) la gola spaventosa»:

Siegfried schloß ihm
den freislichen Schlund!

Nella traduzione (libr. p. 8) l'aggettivo *freislich* è reso fedelmente con orrido:

. . . . . *Sigfrido*
A lui l'orride fauci
Strozzò —

Nella 3a scena dell'atto II. lo stesso Hagen annuncia che Gunther conduce a casa una donna terribile:

Ein freisliches Weib
führet er heim.

La versione dello Zanardini (libr. p. 16):

Donna gentil
Tragge con sè!

ci induce a pensare che egli non abbia per nulla compreso il significato di *freislich* e che abbia cercato di indovinarlo in base al sostantivo cui questo aggettivo si riferiva *(orride fauci, donna gentil)*.

Pure interessanti sono le vicende subite nel corso della versione della Tetralogia dalla parola *Trinkhorn* che indica il corno a coppa usato dagli antichi Germani per bere; lo Zanardini l'ha resa per lo più con *calice*. Così, nella 2a scena del I. atto di *Il Crepuscolo degli Dei*, vediamo Gutrune muovere incontro a Siegfried

con un calice ricolmo

Pure in un calice, secondo la versione, Siegfried e Gunther mescono il loro sangue prima di giurare fratellanza; il Manacorda ha ben ragione di rilevare a questo proposito che *parlare di calice è togliere alla scena della fratellanza del sangue ogni colore arcaico.*[1])

Già nella traduzione della prima scena di *La Walkiria* Siegmund, l'assetato ospite della selvatica abitazione di Hunding, si vede porta la bevanda offertagli da Sieglinde in un calice invece che in un corno.

All'inizio della 2a scena dell'ultimo atto di *Il Crepuscolo degli Dei*, leggiamo, nella versione (spart. p. 477), la didascalia

Traggonsi fuori otri e corni a calice

È propabile che così traducendo lo Zanardini abbia più che in altri casi cercato di rendere fedelmente il testo originale che suona

Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt

non certo però accostando corno a calice egli poteva dare al lettore italiano la vera, cioè arcaica e germanica, immagine del *Trinkhorn*.

---

1) G. MANACORDA: *Il Crepuscolo degli dei*, note p. 432.

Riporto ora tre susseguenti battute della 3a scena del II. atto dalle quali risulta che lo Zanardini è arrivato a rendere questa stessa parola in quattro maniere diverse:

Das Trinkhorn nehmt,	*Coppe a voi ricolmano*
von trauten Frau'n	*le donne allor*
mit Met und Wein	*con vino e idromel.*
wonnig gefüllt!	
	Se il nappo vuotiamo,
Das Trinkhorn zur Hand	*se il corno vuotiamo*
wie halten wir es dann?	*or che ne facciamo?*
Rüstig gezecht	*Bere si dè*
bis der Rausch euch zähmt:	*sinchè l'ebbrezza vinca!*
alles den Göttern zu Ehren,	*Vuotonsi i calici*
das gute Ehe sie geben!	*ai Numi in onore*
	tai nozze a propiziare!

In compenso è pure capitato al nostro traduttore di rendere con la stessa parola italiana più espressioni wagneriane dal significato completamente diverso.
Gli esempi che seguono sono tratti dalla prima parte del prologo dell'opera che stiamo esaminando. All'inizio della 5a battuta la prima Norna dice, secondo la versione (libr. p. 4):

Slancio il mio filo e canto!

e alla fine della stessa battuta, lanciando il filo alla sorella

Canta o suora — (lo slancio, bada a te).

Ora, solo nel secondo dei due esempi riportati, il verbo slanciare corrisponde fedelmente al testo originale. Difatti, la prima Norna dice alla seconda: «io te lo lancio»:

Dir schwing' ich's zu

Nel primo verso invece *(Slancio il mio filo ...)*, la presenza del verbo slanciare è forse dovuta al fatto che il traduttore ha scambiato *schlingen* (allacciare) con *schwingen* (lanciare). Ecco il testo wagneriano: «O bene o male che vada — dice la prima Norna — allaccio la fune e canto»:

So gut und schlimm es geh'
schling' ich das Seil und singe.

Vorrei terminare l'esame della versione di quest'opera, riportando la traduzione di una didascalia della fine della 2a scena del II. atto, didascalia che si riferisce all'uccisione di Siegfried e che contiene un errore che, data l'importanza drammatica di questo episodio, è particolarmente grave. Leggiamo nella versione originaria (libr. p. 27) che Hagen

immerge la lancia nel dorso di Sigfrido. Gunther accorre appena in tempo per raccoglierlo fra le braccia.

Nella traduzione definitiva (spart. p. 512) la stessa didascalia si presenta come segue:

. . . . caccia la lancia nel tergo di Sigfrido.
Gunther e la sua gente si scagliano contro Hagen.

Nel testo originale invece è detto che Hagen «configge la lancia nel dorso di Siegfried: Gunther lo afferra — troppo tardi — per il braccio»:

Er stößt seinen Speer in Siegfrieds Rücken. Gunther fällt ihm — zu spät — in den Arm.

Gunther vuole dunque, invano, impedire che Hagen colpisca e uccida Siegfried che ignaro volge lo sguardo altrove. Non altro dice, in sostanza, la versione dello spartito di questa didascalia; vi si è tuttavia smarrita l'indicazione della precisa reazione di Gunther, reazione che per contro è attribuita, ma in termini del tutto vaghi, a *Gunther e la sua gente.*

Nella sua traduzione primitiva invece, lo Zanardini è stato vittima di un grave abbaglio. *Gunther fällt ihm . . . in den Arm* leggiamo nell'originale. Tradotta parola per parola, con una conoscenza del tedesco che non valga ad afferrare che il significato delle sue componenti, questa frase vorrebbe dire: Gunther gli cade nel braccio. In questo senso, indubbiamente, deve averla intesa il nostro traduttore. Poichè così compresa essa non aveva, evidentemente, più senso (essendo il colpito Siegfried e non Gunther, e dovendo per forza il cadergli nel braccio riferirsi al primo) egli l'ha rimaneggiata fino a darle il senso che abbiamo visto *(Gunther accorre . . . per raccoglierlo fra le braccia).*

L'espressione *fällt ihm . . . in den Arm* significa invece tutt'altro, e precisamente, come abbiamo visto, afferrare qualcuno per il braccio, oppure, con maggiore rispetto alla lettera del testo, cadere in braccio a qualcuno, nell'intento però di trattenerlo, o frapporre un ostacolo. Inoltre, per adattare anche il resto della frase originale al nuovo significato impostole senza criterio, lo Zanardini non ha esitato a rendere l'espressione temporale *zu spät,* che con massima chiarezza significa troppo tardi, con *appena in tempo.*

Davvero sgraziato e malconcio ci riappare dunque, nella versione dello Zanardini, quel testo wagneriano della Tetralogia nibelungica il cui alto valore poetico è stato attestato dal giudizio, tra altri, di un grande contemporaneo del Wagner, voglio dire dallo scrittore svizzero Gottfried Keller. Questi ebbe ad affermare di aver ricevuto dalla lettura di queste opere una impressione molto maggiore che non da quello di tutti gli altri scritti poetici letti in lungo corso di tempo.[1])

---

[1]) *Sein Opernbuch* — scrive il Keller — *ist eine glut- und blütenvolle Dichtung an sich schon und hat einen viel tieferen Eindruck auf mich gemacht, als alle andern poetischen Bücher, die ich seit langem gelesen.* (WOLFGANG GOLTHER: *Richard Wagners Leben und Werke,* p. 239).

Ho dovuto restringere il mio rapido esame delle nostre versioni alla citazione e al commento di qualcuno dei passi fraintesi e alterati più grossolanamente; sarebbe stato un lavoro troppo vasto rilevare tutti gli errori e gli spropositi che inquinano non solo ogni pagina della versione zanardiniana, ma quasi ogni battuta e la grande maggioranza dei singoli versi. Perdono il loro rilievo, di fronte ai gravi travisamenti e rivolgimenti del contenuto, le licenze continue e pur sgradevoli che contaminano e impoveriscono la poesia, l'efficacia e la chiarezza dell'espressione wagneriana; vi ho quindi accennato se non di sfuggita.

Ben poco si è salvato da questa barbara devastazione. Sono una meschina minoranza i versi della traduzione dello Zanardini che rendano con modesta fedeltà il pensiero e l'espressione wagneriani.
Il nostro traduttore non seppe rifuggire dalle più goffe iperboli e dalle più grottesche inverosimiglianze e neppure lo dovettero oltremodo turbare le più evidenti assurdità e contraddizioni.

Davvero modesti sono, dunque, i pregi, se ne possiamo ammettere, della versione italiana della Tetralogia nibelungica; per contro sono tanti e tali i difetti che quasi ci sembra impossibile immaginare una traduzione più infedele e più scriteriata di questa; eppure, purtroppo, essa non ci manca; ed è ancora lo Zanardini che ce l'ha fornita, traducendo in italiano una delle opere wagneriane più celebri e popolari: *Die Meistersinger von Nürnberg (I Maestri Cantori di Norimberga).*

I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA

La prima rappresentazione italiana di quest'opera ebbe luogo nell'anno 1889[1]), al Teatro della Scala di Milano, due decenni dopo quella tedesca avvenuta in Germania, al Regio Teatro di Monaco.[2])

L'autore della versione italiana usata nelle rappresentazioni è, come già ho accennato, lo Zanardini. Esistono di essa tre redazioni e precisamente la primitiva, ampiamente tagliata, che costituisce il testo del libretto edito dal Ricordi; quella riveduta e completa che leggiamo nel libretto corredato dalla guida tematica, e da ultimo la traduzione adattata allo spartito, pure completa ed assai modificata rispetto alla primitiva.

Il testo originale che il traduttore dovette avere nelle mani sembra sia stato per la prima delle tre redazioni sopracitate l'originale letterario, per le altre due invece quello dello spartito. Ho detto sembra, perchè le tre versioni dello Zanardini sono così difettose che riesce difficile riconoscervi con certezza uno dei due testi originali, tanto più che entrambi vi risultano, non di rado, contaminati; così, notiamo già nella prima didascalia della versione abitualmente condotta sull'originale dello spartito un'indicazione che figura solo nell'originale letterario. Si tratta della frase che in questo ultimo inizia con le parole:

Beim Aufzug hört man ...

resa come segue nell'edizione del libretto con guida tematica:

Al levare del sipario si ascolta ...

Nella traduzione dei versi la contaminazione dei due testi originali è ancora maggiore. Riporto per il confronto un brano dell'ultima scena del II. atto e dapprima il testo iniziale composto dal Wagner nel 1862[3]):

Kennt man die Schlosser nicht?
Die haben's angericht't!
Nein, dort die Schmiede,
mit Kloben und Niete!

---

1) PANIZZARDI: *Wagner in Italia*, vol. II., p. 270

2) MANACORDA: *I Maestri Cantori*, p. 347.

3) Esso figura nelle annotazioni (p. 106/7) in appendice all'edizione *Gesammelte Schriften und Dichtungen* di R. Wagner, curata dal Golthe.

Die Bäcker! die Bäcker!
Die Ofenhöcker!
Meinst du etwa mich?
Mein' ich etwa dich?
Seht nur, der Hase!
hat überall die Nase!
Da hast's auf die Schnauze!
Herr, jetzt setzt's Plautze!

Per la messa in musica il testo citato ha subito, nel 1868, un'ampia rielaborazione e si presenta ora come segue:

Kennt man die Schlosser nicht?
Die haben's sicher angericht't!
Ich glaub', die Schmiede werden's sein!
Nein, 's sind die Schlosser dort, ich wett'!
Ich kenn' die Schreiner dort!
Gewiß, die Metzger sind's.
Hei! Schaut die Schäffler dort beim Tanz!
Dort seh' die Bader ich im Glanz;
herbei zum Tanz!
Immer mehr! 's gibt grosse Keilerei!
Krämer finden sich zur Hand
mit Gerstenstang' und Zuckerkand;
mit Pfeffer, Zimt, Muskatennuß,
sie riechen schön,
doch machen viel Verdruß;
sie riechen schön
und bleiben gern vom Schuß.
Seht nur, der Has'!
hat überall die Nas'.
Meinst du damit etwa mich?
Mein' ich damit etwa dich?
Immer mehr heran! Jetzt fängt's erst richtig an!
Hei! Nun geht's! Plautz,
hast du nicht gesehn!
Hast's auf der Schnauz!
Ha! nun geht's: Krach!
Wo es sitzt, da fleckt's,
da wächst kein Gras sobald nicht wieder nach!

Dal testo dello spartito sopracitato differisce, e più sensibilmente che d'abitudine, il testo letterario; riproduco gli ultimi versi della battuta, che più del rimanente si scostano dal rispettivo tratto del testo musicato, che ne conta quattro di meno:

Da hast's auf die Schnauze!
Herr, jetzt setzt's Plauze!
Hei! Krach! Hagelwetterschlag!
Wo das sitzt, da wächst nichts nach!

Keilt euch wacker,
haut die Racker!
Haltet selbst Gesellen stand;
wer da wich', — 's wär' wahrlich Schand'!
Drauf und dran!
Wie ein Mann
stehn wir alle zur Keilerei!

Vediamo ora le tre diverse traduzioni fatte di questa battuta dallo Zanardini; riporto dapprima la versione primitiva che figura nel libretto (p. 38):

Sono i magnani! — sono i magnani,
Che fanno il diavolo, che metton mal,
No — sono i fabbri, — son gli scrivani,
I legnaiuoli — i pecorai,
Coi lor garzon,
Che in ballo son!
Si azzuffan! si accapigliano!
In mano hanno i droghieri
Canditi d'orzo e zucchero
E dei baston che san
Di noce e zafferan!
San pur da buon, ma male pur vi fan!
Sol, dopo il colpo, è dolce tenerli in man!
Vuoi pigliartela con me?
Vo' pigliarmela con te!
Con quel far da lepre al brodo,
Quivi il naso vuoi ficcar?
Dàlli! Dàlli! picchia sodo,
Picchia sodo e bene sta!
Sempre e sempre più si dan ...
Dio! che chiasso! che baccan!
Senti! grandina per ben ...
Dove tocca, erba non vien!
Senti! torna a grandinar!
Sangue a fiotti, sangue a botti
Noi vedremo sgocciolar!

Faccio seguire, a sinistra, la versione dello Zanardini come figura nel libretto con guida tematica, a destra, il testo dello spartito:

Sono i magnani
che fanno il diavolo
che metton mal!
No! sono i fabbri!
Scommetterei! sono i chiavai!
I legnaiuoli!
Di certo son beccai!
I pecorai che in ballo son!
Sono i barbieri a comparir;

Sono i magnan,
che fanno il diavolo,
che metton mal!
Scommetterei che i fabbri son!
Scommetterei! son i chiavai!
I legnaiuoli son!
Di certo son beccai!
I pecorai in ballo son!
Son i barbieri a comparir;

in ballo son!
Ah! s'azzuffan! s'accapigliano.
In man hanno i droghieri
canditi d'orzo e dei baston
che san di noce e zafferan!
San pur da buon,
ma male pur vi fan!
Sol, dopo il colpo,
è dolce averli in man!
Vuoi pigliartela con me?
Io! che? lo credi?
Vo' pigliarmela con te!
Con quel far da lepre al brodo,
quivi il naso vuoi ficcar?
Ah! Dàlli, dàlli ancor!
Dai sodo! Or bene sta!

Sempre e sempre più si dan ...
Dio! che chiasso e che baccan!
Ah! sta ben! seduti non l'hai tu!
Sul muso dalli!
Ah! sta ben: Crac!
Senti! grandina per ben!
Ah! sta ben: Piff, paff!
Dove tocca
erba non vien!
Quei le buscò! ...
Senti! torna a grandinar!
Sangue a fiotti, sangue a botti
noi vedremo sgocciolar!
Teste peste o già spaccate!
certo al pari si vedrà!

Qui le va a prender
chi non le dà!
Chi non le dà le prenderà!
Picchia ben! forti! forti! ...

Non si ceda!
Or gli amici stan per venir!
Vergogna a quei che ceder può!
Dalli, su! su! Viva là!
Forti, forti! Non si ceda!
Or ognuno pari ad uomo
è già pronto a battagliar!

in ballo son!
Ah! s'azzuffan, s'accapigliano!
I droghieri han tra le man
canditi d'orzo e dei baston
che san di noce e zafferan,
san pur da buon,
ma male pur vi fan,
e dopo il colpo
è dolce averli in man.
Vuoi pigliartela con me?
Io! Che?
Vo' pigliarmela con te! Ehi! ti va
Quel capricciuol!
che il naso vuol ficcar!
Dalli, dalli ancor!
Dai sodo, or bene sta!
Picchia sodo, picchia, or bene sta!

E sempre, sempre più si dan!
Che chiasso, che baccan!
Ah! sta ben, seduti non l'hai tu!
Sul muso dai!
Ah! sta ben: Crac!
Grandina per ben!
Ah! sta ben: Piff — paff!
Dove può toccar
non cresce l'erba più nè qua, nè là!
Quei le buscò!
sente a furia a grandinar!
Vedremo il sangue scorrer davver!
Ahi! le teste vedrem a spaccar!
Sì, qui a fiotti il sangue or scorrerà

Sua parte egli ha!
Qui le piglia
quei che non le dà!
Chi non le sa dar! le dovrà pigliar!

Picchia per ben! Forti, forti!
dalli, dalli, bravo! picchia!
Non si ceda!
Or gli amici stanno per venir!
Vergogna a quel che ceder può!
Dalli, su, viva là!
Forti, forti! Non si ceda!
Orsù! Pari è a un uomo ciascun di noi!
pari a un uomo ognun pronto a battagliar

Notiamo la contaminazione dei due testi originali nei cinque versi della traduzione (quattro nella versione primitiva) che iniziano con le parole

Vuoi pigliartela con me? corrispondenti a *Meinst du etwa mich?* Mentre nel resto della battuta le tre versioni ricordano l'originale rielaborato, nel tratto rilevato invece esse corrispondono più o meno all'originale del 62, che si scosta da quello posteriore nell'ordine di successione dei singoli versi.

Varie e intricate sono, pure in questa battuta, le contaminazioni del testo dello spartito con quello letterario. Nel tratto iniziale delle due versioni posteriori si riconoscono, in qualche raro termine e nelle poche frasi ben tradotte, le varianti del testo originale dello spartito; così avviene nell'accenno ai magnani: *scommetterei! sono i chiavai!* che deriva dal verso dello spartito, che manca però nel testo letterario: *Nein 's sind die Schlösser, ich wett'!* Pure esclusiva dell'originale musicato è l'allusione ai macellai: *Di certo son beccai!* Dalla mancanza di questi due particolari nella versione primitiva risulta che essa deriva, a differenza delle posteriori, dall'originale letterario.

La seconda parte, a cominciare dal verso *Dalli! Dalli!*, ecc. tanto si allontana dall'originale, sia letterario sia dello spartito, che è difficile identificare una dipendenza certa delle tre redazioni della versione dall'uno o dall'altro dei testi originali.

Leggiamo, per esempio, nel libretto i versi (v. 18-19): *Dàlli! Dàlli picchia sodo, Picchia sodo e bene sta!*, poco modificati nelle redazioni posteriori; ora, ad essi, nulla di affine corrisponde nei due testi wagneriani.

Le parole *Sempre e sempre più*, comuni alle tre redazioni, costituiscono uno dei rari e sfilacciati brindelli che ricordano il testo wagneriano, qui l'avverbio dell'esclamazione *Immer mehr heran!* dello spartito. Il verso *Dio! che chiasso! che baccan* che, pure, figura quasi identico nelle tre versioni, per ciò che riguarda il contenuto non ha in comune coll'originale altro che il monosillabo *Krach!* (baccano) del testo letterario (v. 3).

La frase del libretto *grandina per ben* (v. 22) deriva forse dall'esclamazione *Hagelwetterschlag* che segue, nello stesso testo letterario, il monosillabo sopracitato. Sicura sembra la dipendenza del verso *Dove tocca erba non vien!* (libr. v. 23) da quello del testo letterario *Wo das sitzt, da wächst nichts nach* (dove lo schiaffo si posa, non cresce più nulla).

Quanto agli ultimi tre versi del libretto, non è possibile metterli a confronto con l'originale, tanto se ne scostano.

Nelle redazioni posteriori è evidente la corrispondenza dei versi *Sul muso dai! ah! sta ben: Crac!* col verso del testo musicato *Hast's auf der Schnauz! Ha! nun geht's: Krach!* Per contro sono inventati di sana pianta i dieci versi che seguono la frase *Quei le buscò*, ecc. (v. 35 e segg.). Gli ultimi versi di queste medesime redazioni, condotte di solito sull'originale dello spartito, si accostano invece al testo letterario.

Sembra, dunque, che lo Zanardini abbia mescolato nelle sue versioni posteriori tanto gli ultimi versi del testo letterario quanto gli ultimi dello spartito. Una prova assoluta, però, non si può trarre da un testo come quello in questione, nel quale i versi aggiunti, fraintesi e sostituiti superano, addirittura, quel poco che si può dire veramente tradotto.

Tuttavia queste contaminazioni non sono il difetto più grave della traduzione dello Zanardini. Ho già accennato alla frequenza dei versi che invece di tradurre fedelmente l'originale se ne scostano e l'alterano sino a renderlo irriconoscibile.
Esaminando, per esempio, il tratto di versione sopra citato dobbiamo notare che già i primi versi, cioè la chiassosa accusa rivolta dagli apprendisti ai magnani:

Sono i magnani
che fanno il diavolo,
che metton mal!

son ben lontani dal rendere la vivacità, il brio e la freschezza delle parole degli apprendisti wagneriani: «Chi non conosce i magnani? Sono loro, di certo, che hanno fatto lo scompiglio!»:

Kennt man die Schlosser nicht?
Die haben's sicher angericht'!

Del verso *I pecorai che in ballo son*, che si trova nella versione del libretto con guida tematica, spiace la sgrammaticatura, eliminata, fortunatamente, nella redazione posteriore *(I pecorai in ballo son)*. Però, a essere in ballo non sono per nulla i pecorai. La presenza, nella versione, dei pecorai in questo ambiente eminentemente cittadino e borghese è probabilmente dovuta al fatto che lo Zanardini ha scambiato *Schäffler* (bottaio) con *Schäfer* (pecoraio).
Già nella versione primitiva, nella quale, in corrispondenza del testo originale letterario, mancano gli accenni ai macellai e ai barbieri, agiscono al posto dei bottai i pecorai, e con essi sono in ballo anche gli *scrivani*. Ora, effettivamente gli scrivani figurano nella corporazione dei Maestri Cantori, rappresentati dalla ridicola figura di Beckmesser; ma nel parapiglia che risulta dal brano citato essi erano stati esclusi dal Wagner.
Va inoltre notato che nel testo wagneriano non è detto dei rappresentanti dei vari mestieri che *in ballo son* ma che ballano realmente: «Oh vedete là i bottai che ballano!»:

Hei! Schaut die Schäffler dort beim Tanz!

Il verso seguente dell'originale:

Krämer finden sich zur Hand

(droghieri si trovano sul posto) è stato interpretato dal traduttore in base alla parola *Hand* (mano):

In mano i droghieri hanno ...

Evidentemente egli non si è reso conto che, integrata nella locuzione *sich zur Hand finden* (trovarsi sul posto), la parola *Hand* perde il suo significato specifico.

Secondo il testo originale gli apprendisti si burlano dei droghieri immaginando che essi intervengano nella zuffa muniti di cannelle d'orzo, di zucchero candito, di pepe, di cannella e noce moscata:

Gerstenstang' und Zuckerkand;
mit Pfeffer, Zimt, Muskatennuß,

Stando alla versione gli stessi hanno in mano:

Canditi d'orzo e zucchero
e dei baston che san
di noce e zafferan:

È comprensibile che le preferenze gastronomiche germaniche degli apprendisti e dei droghieri wagneriani non siano fatte per entusiasmare un latino; ma, per tali ragioni lo Zanardini non poteva certamente credersi autorizzato a trasformare le cannelle d'orzo e lo zucchero candito in quell'indefinibile dolciume rappresentato dai suoi *canditi d'orzo e zucchero.*
Quanto al pepe *(Pfeffer)* e alla cannella *(Zimt)*, essi sono, come si vede, spariti; al posto di noce moscata *(Muskatennuß)* ritroviamo nella versione semplicemente «noce», e, per far rima con *san* del verso precedente, lo Zanardini non ha esitato a parlare di bastoni che sanno oltre che di noce anche di *zafferan.*

Come i versi esaminati, se non peggio, è tradotto il resto della lunga battuta degli apprendisti. Certo dobbiamo ammettere che tradurla fedelmente è tutt'altro che una facile impresa. Ciascuna frase è l'espressione di un nuovo sentimento, di una nuova ipotesi che si presenta ai rissanti; bisognava almeno che il traduttore sentisse ognuna di esse nella sua logica, sia pure primitiva e concitata, bisognava che la rendesse con evidenza; ora, nulla di questo è avvenuto.
La traduzione che lo Zanardini ci ha dato dell'opera intera non è certamente migliore, come del resto era facile supporre; si tratta di più di duemilaottocento versi, in buona parte fraintesi e alterati in maniera tale da ridurre il contenuto e lo spirito del testo originale ad una pietosa e goffa contraffazione.
Per ciò che riguarda la rima, la versione italiana di *Die Meistersinger von Nürnberg* sta allo stesso deplorevole livello della traduzione del Giovannini, del Boito e del De Marchesi. Vi abbondano gli stessi triti e logori riempitivi già riscontrati nelle versioni del *Rienzi*, del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*. Basteranno, per darcene un'idea, pochi esempi.
Nella prima scena dell'atto I., Maddalena esclama, prima rivolta a David, poi, nel secondo verso, tra sè: «Ah! David! Che guaio avete fatto! Il caro birbone! Forse che non lo sappia ancora?»:

Ach, David! Was ihr für Unglück schuft!
Der liebe Schelm! Wüßt' er's noch nicht?

Sarebbe stato preferibile che lo Zanardini avesse, come il Wagner, rinunciato alla rima, piuttosto che introdurla con l'aiuto di mezzi primitivi:

Ah! David! quale sventura, ahimè!
Il bricconcel! forse lo ignora? Affè!

Nella sua ultima, famosa battuta, Hans Sachs ammonisce, stando alla versione:

Badate! è giunta un'ora, ahimè!
in cui si sfanno e genti e re;

Nell'originale invece Sachs parla con dignità e non sfoggia, come nella versione, rammarichi e rimpianti per l'appressarsi e la minaccia di gravi sfortune:

Habt Acht! Uns dräuen üble Streich':

Purtroppo c'è di peggio in fatto di rima. Lo Zanardini, come già il Boito, il De Marchesi e il Giovannini non ha esitato, per amor suo, ad inventare di sana pianta intieri versi, a sacrificarle cioè, il contenuto dell'originale, se non addirittura la logica e il senso comune.

Nella 3a scena del I. atto, Beckmesser, censurando la canzone di Walther con la meticolosità del pedante e l'asprezza del rivale, esce in questo giudizio:

zu kurz, zu lang — wer ein End' da fänd'!
Wer meint hier im Ernst einen Bar?

«troppo lungo, troppo breve, chi può trovarvi una fine? Chi seriamente può ritenere questo un Bar?» Che con *Bar* venga denominata una parte di un particolare genere di canzone, in uso presso i Maestri Cantori, deve essere sfuggito allo Zanardini che dopo aver tradotto sbrigativamente il primo dei due versi ha pienamente inventato il secondo (libretto con guida tematica p. 38):

or breve, or lungo e mai finir!
Perder fa anche il rispir!

Anche qui la principale preoccupazione del traduttore dovette essere la rima e questo nonostante che i due rispettivi versi dell'originale fossero sciolti.

Nella 6a scena del II. atto, lo stesso personaggio prega Hans Sachs che ascolti la sua canzone e che poi gli manifesti:

was euch gefällt, was nicht —
daß ich mich danach richt'!

«quello che vi piace e quello che no, onde possa regolarmi sul vostro giudizio». Nella versione (libretto con g. t. p. 72) il proposito di Beckmesser, di valersi della critica di Hans Sachs, si è completamente smarrito; egli non desidera altro dal suo interlocutore se non che gli dica:

se canti bene, o mal!
È questo l'essenzial!

Nella 3a scena del I. atto, Vogelsang, uno dei Maestri Cantori, dopo aver ascoltato il canto di Walther, trova che questi «ha composto due graziose strofe»:

Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.

Il corrispondente verso della traduzione (libr. con g. t. p. 34):

Son pur carini nell'istruir!

non ha evidentemente nulla a che vedere con l'originale; ha invece il futile merito di trovarsi in rima con il verso precedente *Come sarebbe a dir.* Verso la fine della medesima scena, Pogner, un altro dei Maestri Cantori, esorta i presenti:

Nessun offenda la libertà!

Questo verso rima perfettamente con *Personalità* del precedente, ma per contro altera il contenuto del corrispondente verso wagneriano che suona:

Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

(evitate, Maestri, discordie e lotte!).

Poche battute innanzi il Beckmesser della versione esce in questa sfuriata:

Si canti al popolo per trivii e vie!
Son le regole sudicerie!

Il Beckmesser wagneriano per il quale la rigorosa osservanza di esse costituisce l'essenza di ogni vera poesia dice naturalmente tutt'altro: «Cantate al popolo in piazza e sulle strade! Qui (nella corporazione dei Maestri Cantori) si è ammessi solo seguendo le regole»:

Signet dem Volk auf Markt und Gassen!
Hier wird nach den Regeln nur eingelassen.

In quale misura lo Zanardini abbia avvantaggiato la rima a scapito del contenuto è provato in modo particolare dalla modifica che per essa è stata da lui apportata ad un passo della versione primitiva. Si tratta di una battuta di Pogner, nella 3 scena del I. atto, nella quale egli annuncia l'altro premio che toccherà al vincitore nella gara di canto: «al cantore che nel canto d'arte, davanti a tutto il popolo avrà conquistato il premio, nel giorno di San Giovanni, chiunque egli sia, a lui io concedo Eva, mia unica figlia, in matrimonio»:

Dem Singer, der im Kunstgesang
vor allem Volk den Preis gewann
am Sankt Johannistag,
sei er, wer er auch mag,
dem geb' ich ...
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'!

Ciò che importa rilevare è, qui, la traduzione del verso *sei er, wer er auch mag*, che significa, come abbiamo visto, «chiunque egli sia». La traduzione primitiva di questo verso e dell'intiero tratto di battuta (libr. p. 12) può dirsi onesto:

Nel gran concorso — a quel cantor,
Che cingerà — l'ambito allôr,
Nel dì di San Giovanni,
Qualunque essere ei possa,
Dar vo' ...

Vediamo ora la traduzione posteriore e definitiva (libr. con g. t. p. 28; spart. p. 105/6):

Nel gran concorso, a quel cantor
che cingerà l'ambito allôr,
nel dì di San Giovan,
solo ch'ei sia german,
dar vo' ...

Lo Zanardini non è dunque rifuggito dal sacrificare alla rima *(San Giovan, german)*, che d'altronde manca nell'originale, la sostanza del contenuto. Secondo il modello wagneriano, nessuno è escluso dall'artistica competizione e con ciò dalla possibilità di conseguire in premio la figlia di Pogner; stando alla versione invece, è necessario per questo *ch'ei sia german*.

Passando all'esame della fedeltà al contenuto dell'originale vorrei dapprima mostrare le svariate alterazioni che subirono per opera dello Zanardini le numerose espressioni proprie del linguaggio dei Maestri Cantori, espressioni che riguardano particolarmente l'ordinamento, l'attività e le manifestazioni di questa Corporazione artistica e il genere letterario da essa coltivato; trattandosi di termini inusitati è chiaro che lo Zanardini è rimasto qui più che mai vittima della sua estrema incompetenza.

La solenne cerimonia durante la quale l'aspirante, avendo superato l'esame, veniva assunto nella Corporazione, viene chiamata *Freiung*. Nella sua versione il Manacorda ha reso quest'espressione con *emancipazione* che, nella mancanza d'un esatto equivalente italiano, costituisce certo la scelta migliore. Lo Zanardini non s'è al contrario raccapezzato per nulla. Nella prima scena, notando gli insoliti preparativi, Maddalena chiede a David: *Wie? Gäb' es ein Singen?* (Come? C'è forse una gara di canto?); David le risponde: «Oggi avrà luogo solo l'emancipazione; uscirà emancipato l'apprendista che in nulla avrà mancato contro la tabulatura»:

Nur Freiung heut':
der Lehrling wird da losgesprochen,
der nichts wider die Tabulatur verbrochen.

Trovandosi in imbarazzo, lo Zanardini, nella versione iniziale (libr. p. 6) ha tradotto *Freiung* con *mezza festa* e, con scelta meno infelice, nella traduzione dello spartito (pag. 36) ha usato il vocabolo *nomina:*

No — mezza festa!
Poi che il novizio, — seduta stante,
Assolto andrà,
Che le gran regole — non abbia frante!

Sol nomina,
Chè assolto andrà qui l'aspirante
purchè non abbia le nostre
leggi infrante.

Si noti inoltre quel *seduta stante* in rima con *frante,* ma in netto contrasto con la situazione.

Allorchè Walther gli manifesta il desiderio di diventare d'un sol colpo Maestro Cantore, Pogner lo avvisa che deve procedere secondo le leggi; «però, prosegue, oggi c'è emancipazione; io vi propongo»:

Doch heut' ist Freiung, ich schlag euch vor

Traducendo questo verso lo Zanardini ha confuso la ceremonia dell'assunzione nella corporazione con la gara di canto (libr. con g. t. p. 11):

Oggi però c'è gara — e vi propongo

«Mi ha dato pena un'emancipazione» confida Hans Sachs ad Eva, nella 4a scena dell'atto II.:

Eine Freiung machte mir Not.

Dopo aver reso *Freiung* con le espressioni *festa, mezza festa, feria, nomina* e *gara,* lo Zanardini ci presenta qui una nuova variante (libr. con g. t. p. 28):

Fu una licenza che mi turbò

Ma non è l'ultima. A questa confidenza di Sachs Eva pone la domanda «chi era colui che ha aspirato all'emancipazione?»:

wer war's, der Freiung begehrt?

Il nostro ha tradotto:

Ma chi all'esame si presentò?

Diversa e distinta dalla *Freiung* era nell'ordinamento dei Maestri Cantori la gara di canto, da loro chiamata *Singen.* Non può meravigliarci che il traduttore abbia inteso e reso questa espressione nel suo significato abituale che è quello di cantare, e che gli sia sfuggita l'idea di gara, di competizione ad essa collegata nel linguaggio dei Maestri.
Ho già citato la domanda di Maddalena a David: «Ci sarebbe forse una gara di canto?»:

Gäb' es ein Singen?

Le parole che alla stessa ha messo in bocca lo Zanardini (spart. p. 35) ci portano, a dir vero, assai lungi da una simile competizione:

Che? C'è un concerto?

Singschule veniva denominata dai Maestri Cantori la solenne funzione del canto che aveva luogo nei giorni festivi; non aspettiamoci dal Nostro una traduzione di questa parola che non sia quella letterale, cioè *scuola di canto*, o semplicemente *scuola*. «C'è forse funzione di canto oggi?» chiede David agli apprendisti, nella 2a scena dell'atto I.:

Ist denn heut' Singschul'?

Oltre a fraintendere il significato di *Singschule* e a renderlo vagamente col termine *scuola* lo Zanardini, in questo verso, ha pure sostituito l'avverbio temporale *heut'* (oggi) con quello locale qui (libr. con g. t. p. 21):

Scuola qui abbiamo?

Nella scena seguente Pogner chiede meravigliato a Walther: «Come ... voi mi cercate qui, alla funzione di canto?»:

Ihr sucht mich in der Singschul' hie?

Nella versione iniziale (libr. p. 10) l'idea di funzione si smarrisce completamente; in quella definitiva (libr. con g. t. p. 23), citata a fronte, vediamo usata la solita, errata interpretazione letterale della parola in questione:

Che? il cavaliere	*Cavaliero?*
Qui d'una visita — l'onor mi fa?	*Me nella scuola visita?*

Inoltre, la seconda traduzione fa supporre che Pogner si meravigli che il ricercato da Walther sia lui invece di un altro; in realtà egli si stupisce, come abbiamo visto, che questi venga a cercarlo alla funzione del canto.
Davvero imperdonabile però è il fatto che lo Zanardini abbia scambiato *Singstuhl* (seggio del cantore) con *Singschule*. Questo abbaglio non comune gli è capitato traducendo il verso di Walther, nella 6a scena dell'atto II.:

Den Singstuhl, scheint's verließ ich kaum!

(mi sembra di avere appena abbandonato il seggio del cantore!). La versione definitiva dello Zanardini (spart. p. 321) è così redatta:

la scuola parmi or or lasciar

Sarebbe bastato, per evitare questo errore, che il traduttore avesse, non dico studiato, ma almeno letto con una certa attenzione il testo originale del verso. L'esempio ci dimostra purtroppo che egli talvolta non dovette concedere al testo wagneriano che uno sguardo molto superficiale.

Non meno confusi e fraintesi risultano dalla sua versione i termini che riguardano l'arte poetica dei Maestri Cantori.
Il loro componimento poetico sommo e proprio era la canzone di Maestro, il *Meistergesang* o *Meisterlied*. Invece di usare un'espressione che ne rendesse l'idea con esattezza o, almeno, con una certa fedeltà, lo Zanardini ha per lo più tradotto *Meistergesang* con *canto*, vocabolo evidentemente troppo generico; altre volte ha usato le espressioni *da maestro una canzon* o *canto magistral*, le quali, pur mostrando che egli s'è sforzato di rendere anche la particolare specificazione di questo genere di canto, rimangono nel vago. Riporto come esempio la versione iniziale (libr. p. 45/6) e quella dello spartito (p. 418/9) di due battute consecutive, della 2a scena del III. atto:

Lasciatevi guidar da un mio consiglio!	*Lasciatevi guidar dal mio consiglio!*
Breve, ma buon	*breve e buon coraggio,*
Coraggio! da maestro una canzon!	*da maestro una canzon!*
Un canto bello — e magistral?	*Un canto bello e magistral?*
Chi può segnarmi — il bene e il mal?	*Chi può segnarmi il ben e il mal?*

È inutile rilevare che una canzone *da maestro* o *magistral*, per magnifica che possa essere, non ci fa pensare ad una particolare composizione poetica. Non dovette intenderla come tale neppure il traduttore, poichè in questo caso egli avrebbe scritto *di maestro* invece che *da maestro*. A parte il canto e la sua specificazione, che vorrà dire l'esortazione di Hans Sachs *Breve, ma buon coraggio*, modificata in seguito in *breve e buon coraggio?* Sta all'origine di essa un altro grossolano abbaglio del nostro traduttore che è miseramente incespicato in un'usatissima locuzione tedesca. «Seguite il mio consiglio; in poche parole, fatevi coraggio per comporre una canzone di Maestro» dice Sachs a Walther:

... folgt meinem Rate, kurz und gut:
faßt zu einem Meisterliede Mut!

L'espressione *kurz und gut*, del primo verso, non significa, come parve allo Zanardini, *breve ma buon* o *breve e buon*, bensì: insomma, in poche parole, in conclusione, e simili.
Si stenta pure a comprendere, nella seconda battuta, il significato della domanda di Walther *Chi può segnarmi il bene e il mal?*, che per nulla corrisponde alla precedente esortazione a comporre *un canto bello e magistral*. Forse è stata nuovamente la solita, sbadata ricerca di una rima comoda e facile *(magistral, mal)* a indurre lo Zanardini ad alterare il significato ben diverso della domanda originale:

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
wie faß' ich da den Unterschied?

(una canzone bella, una canzone di Maestro: come posso qui trovare una differenza?)

La canzone di Maestro è composta di varie parti, chiamate nel gergo della corporazione: *Bar*. Questo termine poetico non è usato nel linguaggio tedesco comune e suppone, per venire compresa, la conoscenza dell'arte poetica dei Maestri Cantori. Lo Zanardini, privo com'era di tali nozioni, non ha esitato ad attribuire a quest'espressione i significati più diversi e più contraddittori.
«Un bar ha parecchi membri e parti», così insegna David a Walther nella 2a scena del I. atto:

Ein Bar hat manch' Gesätz' und Gebänd';

A tutt'altro si riferisce l'insegnamento di David nella versione dello Zanardini (libr. p. 18):

Un'ode ha strofe e ritornel

L'architettura di un *Bar* è stabilita dalla *Leges Tabulaturae*, lette da Kothner nella 3a scena del I. atto:

Ein jedes Meistergesanges Bar
stell' ordentlich ein Gemässe dar
aus unterschiedlichen Gesätzen,
die keiner soll verletzen.

(«Ciascun *Bar* di una Canzone di Maestro deve presentare di norma una struttura di varie parti, che nessuno deve offendere»). Nella versione, queste *Leges* non eccellono davvero per chiarezza:

Chi voglia un'ode improvvisar
di regola la deve combinar
in tante strofe, a varie leggi,
che alcun non può violar.

Lo Zanardini parla dunque nuovamente di *un'ode* mentre nell'originale si tratta delle suddivisioni della canzone di Maestro. Inoltre, traducendo *aus unterschiedlichen Gesätzen* con *a varie leggi*, è evidente che egli ha scambiato *Gesätz* (da *Satz*, parte, membro) con *Gesetz* (legge).
Nella 2a scena dell'atto III. Sachs esprime il suo compiacimento per la composizione di Walther con le parole:

Das nenn' ich mir einen Abgesang!
Seht, wie der ganze Bar gelang!

(«Questo, davvero, è un epodo! Vedete, come è riuscito l'intero Bar!»)
Nella versione (libr. con g. t. p. 105) Sachs parla ora di un madrigale:

Per me codesto è un cantico!
è il madrigal al termine!

Avendo composto due *Bar*, Walther è sollecitato da Sachs a comporne un terzo:

Wolltet ihr noch einen dritten dichten ...

Il nostro traduttore, in vena, come sempre, di variazioni, ha scritto (libr. con g. t. p. 106):

Or voi dovreste un carme immaginare

Quanto al secondo *Bar* che Hans Sachs sollecita da Walther, il testo originale è chiaro ed esplicito:

Jetzt richtet mir noch einen zweiten Bar

La trovata del traduttore, per quanto usi ormai a simili travisamenti, non manca di lasciarci perplessi:

Cantatemi di strofe un altro par

Che davvero egli abbia scambiato *Bar* con *Paar? O* s'è lasciato invece tentare dall'omofonia che esiste fra queste due parole?

Altre volte lo Zanardini ha aggirato l'ostacolo scartando senz'altro l'espressione *Bar*. «Tutto il bar è contraffatto» esclama Beckmesser, nella 3a scena del I. atto:

verstellt der ganze Bar

Nella versione invece leggiamo (libr. con g. t. p. 42):

Orror! di più non ne può far!

Le due strofe che formano il primo membro *(Aufgesang)* di un *Bar* sono chiamate *Stollen*. Troviamo nella versione un caso, probabilmente più fortuito che voluto, dove questo termine è reso con l'equivalente italiano. «Questa è stata una strofa» conferma Sachs a Walther nella 2a scena dell'atto III.:

Das war ein «Stollen»; ...

Poichè questa affermazione si riferisce ai versi che Walther ha composto nell'immediata precedenza, il presente che troviamo al posto del passato nella versione (libr. con g. t. p. 104) non può dirsi scorretto:

Questa è una strofa; ...

Stollen sono dunque le due strofe che compongono un *Gesätz*, cioè un membro del *Bar*. Così stabiliscono le *Leges Tabulaturae:*

Ein Gesätz besteht aus zween Stollen

La traduzione di questa legge (libr. con g. t. p. 36) sarebbe fedele se i termini *strofa* e *stanza* fossero invertiti:

È composta una strofa di due stanze

Concludendo l'argomento della traduzione dei vari termini poetici propri della poetica dei Maestri Cantori e della loro corporazione, mi sembra istruttivo rilevare il fatto che, da una parte, la parola *Freiung*, per esempio, è

stata resa dallo Zanardini con sette espressioni diverse e tutte errate, mentre, dall'altra, egli ha usato un solo termine per tradurre varie denominazioni poetiche del testo originale. Così, *madrigale* sta per *Bar, Lied, Liebeslied, Werbelied, Liedelein, Merksprüchlein,* e *Abgesang.*

Cito, ora, qualche verso o tratto di versione nel quale il contenuto dell'originale risulta particolarmente travisato.

Nella 2a scena del I. atto David si prodiga con estremo ardore a spiegare al cavaliere Walther Stolzing le leggi e l'ordinamento della corporazione dei Maestri Cantori. Subentrano gli apprendisti che a tanto ciarlare di David gli chiedono:

Wirst dich bald deines Schwatzens entschlagen?

(La smetterai presto di chiacchierare?). Nella versione (libr. con g. t. p. 20) la situazione è capovolta:

non ti liberi alfin da quel ciarliero?

Come è stato mai possibile che lo Zanardini abbia messo in bocca agli apprendisti l'invito a David di sbarazzarsi di *quel ciarliero*, cioè di Walther, se questi è riuscito a mala pena a intercalare qualche breve domanda fra gli interminabili discorsi del primo? Logicamente queste parole degli apprendisti andrebbero dunque rivolte non a David ma a Walther. È probabile che il Nostro abbia qui scambiato l'espressione *das Schwatzen* (il chiacchierare) con *der Schwätzer* (il chiacchierone).

Poco dopo David racconta agli apprendisti di Walther il quale d'un salto, cioè senza passare per i gradi prescritti, vorrebbe diventare Maestro Cantore:

der war nicht «Schüler», ist nicht «Singer»,
den «Dichter», sagt er, überspringer' er;

(non è stato «scolaro», non è «cantore», il grado di poeta, a sentir lui, lo salta ...). Buona nel libretto con guida tematica (p. 21) è la traduzione del primo verso; traducendo il secondo lo Zanardini, al contrario, è rimasto vittima di un grosso abbaglio:

Non fu scolaro, non è cantore,
la poesia non è il suo forte;

Tanto, invece, la poesia *è il suo forte* che Walther si sente capace di divenire Maestro Cantore anche senza passare per il grado di poeta; egli vorrebbe dunque saltare questo grado non, come ha capito il nostro sbadato traduttore, per la ragione che *la poesia non è il suo forte*, ma perchè la sua foga e il suo impeto gli impediscono di conseguire l'alta meta artistica grado per grado.

Udendo che Walther spera di divenire nello stesso giorno e d'un colpo Maestro Cantore, interviene Beckmesser col proverbio:

Oho! Fein sacht! Auf dem Kopf steht kein Kegel

(Oh! Piano, piano! Nessun birillo sta in piedi con la testa in giù!); con queste parole Beckmesser vuole convincere Walther che la sua è una pretesa inattuabile. Così leggiamo invece nella versione dello Zanardini (libr. con g. t. p. 24):

Ah! ah! pianin!
Che la boccia gli gira!

Boccia per *Kegel* è la sola espressione della traduzione che ci permette di individuare un nesso fra il testo italiano e quello wagneriano. Ma quanto lontano questo tenue filo ci porta dal proverbio di Beckmesser!

Nella violenta critica che i Maestri Cantori muovono a Walther e alla sua canzone, nella 3a scena del I. atto, Kothner fa osservare che il cantore «è perfino saltato dal podio» sul quale aveva dovuto salire per esibire il suo canto:

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

Stando alla versione (libr. con g. t. p. 39) è avvenuto precisamente il contrario:

E sullo scanno torna a montare!

Nella scena della baruffa, la 7a del II. atto, i compagni si dicono: «Dove ci si batte, noi non manchiamo»:

Gibt's Schlägerei, wir sind dabei!

Stando alla traduzione (libr. con g. t. p. 85), il proposito dei compagni è precisamente quello opposto:

Si picchian!
Meglio è starsene lontani!

Ecco, da ultimo, qualche osservazione sul rispetto usato dal nostro traduttore nei confronti della spiccata germanicità del testo dell'opera.
In questa, la nota nazionale germanica è messa in rilievo con efficacia ancor maggiore che non nel *Tannhäuser* e nel *Lohengrin*. Nei *Maestri Cantori*, anzi, l'elemento tedesco *(deutsch)* è in diretta contrapposizione con quello latino *(welsch)*, ed è chiaro che non potremmo non aspettarci da un Wagner, la netta e radicale supremazia del primo. Nella sua versione francese l'Ernst ha reso l'espressione *welsch* con termini nazionalmente indeterminati atti a non offendere la suscettibilità dei suoi uditori francesi; lo stesso era stato adottato dal Nuitter nella traduzione francese del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*. Anche nella versione dello Zanardini l'aspra contrapposizione fra *deutsch* e *welsch* si è smarrita. I suoi errori di traduzione sono però ovunque tanto gravi e frequenti che si può rimanere in dubbio se questo smarrimento sia voluto o non piuttosto dovuto alla sua abituale trascuratezza e alla sua ampia incomprensione del testo tradotto.
Riporto, a titolo d'esempio, dapprima l'originale e poi la versione dello Zanardini e quella dell'Ernst del patriottico discorso rivolto alla fine dell'opera da Hans Sachs al popolo di Norimberga:

Habt Acht! Uns dräuen üble Streich':
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst und welschen Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und echt wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.

Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister;
und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst![1])

Ed ecco ora la traduzione definitiva dello Zanardini (spart. p. 630 e segg.) e, a fronte, quella francese dell'Ernst:

Badate! è giunta un'ora, ahimè!
in cui si sfanno e genti e re;
al favellio dello stranier
informa il prence il suo pensier,
latino stil, latina età
tra noi fra poco impianterà;
niun sapria german che sia
se qui non fosse in fama ancor!
Udite allor:
Laudi al german cantore!
la patria al gran cantor
darà l'immortale allor!
crollar potrà
il sacro impero roman
l'arte vivrà
nel genio dei Cantor!

Veillez! l'heure a plus d'un péril:
un jour, si le mâlheur nous tient,
si, fier d'un faste mensonger,
le prince oubli son peuple en bas;
si faux éclat, hochets menteurs,
par lui corrompent nos pays;
de nous, les vrais, plus rien ne vit,
qu'en cet honneur des Maîtres d'Art!
Donc Sachs vous dit:
Peuple, rends gloire aus Maîtres
qu'ils soient vos bons génies
si d'eux seuls vous suivez l'esprit
que tombe au vent
le Saint Empire Romain,
pour nous survit
un Saint Royaume d'Art!

Se lo Zanardini, a differenza dell'Ernst, ha tradotto per esempio gli aggettivi *deutsch* e *welsch*, egli non ha però smussato meno del francese le acri

---

[1]) State attenti! Ci minacciano colpi mancini! Se dovesse accadere che il popolo e l'impero tedesco degenerino in falsa maestà latina, e che nessun principe non sia più capace di comprendere il suo popolo, e che essi trapiantino nella nostra terra tedesca fumo latino e frivolità latina, allora più nessuno non saprebbe che cosa sia tedesco e genuino, se esso non vivrà nell'onore dei Maestri tedeschi.
E perciò io vi dico: rendete onore ai vostri Maestri tedeschi! allora vi terrete propizi i loro buoni geni. E se favorirete la loro opera, andasse in fumo il sacro romano impero, a noi resterebbe per sempre la sacra arte tedesca!

punte wagneriane contro la latinità. D'altronde, tolta la quasi totale soppressione dell'ispirazione prettamente germanica di questo discorso di Sachs, la traduzione dell'Ernst è, nel complesso, assai meno scorretta di quella dello Zanardini. *Welscher Dunst und welschen Tand* (latino fumo e latina frivolità), per esempio, è stato reso dal primo con *faux éclat, hochets menteurs*, senz'ombra di dileggio alla latinità; ma non sono forse ancor meno fedeli le espressioni usate dal Nostro: *latino stil, latina età?*

Conveniamo senz'altro col Manacorda che la versione dell'opera *Die Meistersinger von Nürnberg* è *forse la più difficile ... per il colorito dialettale e arcaico, per le singolarissime costruzioni, per i giuochi, le allusioni e i doppi sensi.*[1]) La traduzione italiana usata nelle rappresentazioni di quest'opera è però tale che quasi vien voglia di riferire allo Zanardini la domanda e l'affermazione dei Maestri Cantori e del popolo allorchè il povero Beckmesser tenta invano di ripetere la canzone di Walther:

Was soll das heissen? Ist er nun toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

il che vuol dire: «Che significa tutto questo? La sua canzone è piena di controsensi!».

---

1) MANACORDA: *I Maestri Cantori di Norimberga*, prefazione, p. XII.

TRISTANO E ISOTTA

Tristan und Isolde è la penultima delle undici opere wagneriane, la quinta portata sulle scene italiane; essa venne rappresentata per la prima volta in Italia nuovamente a Bologna, nell'estate dell'anno 1888.[1])

La Nuova traduzione italiana in prosa ritmica adattata al testo originale da P. FLORIDIA[2]) ha il merito di essere la meno infedele delle versioni italiane usate nelle rappresentazioni delle opere wagneriane nella Penisola. Che sia veramente onesta non si può, purtroppo, affermare. Certo, essa segna un progresso notevole sulle versioni esaminate nelle pagine precedenti, e in modo particolare su quelle dello Zanardini. Anche nel *Tristano e Isotta* del Floridia dobbiamo però lamentare la presenza di molte inesattezze, di qualche grave errore e della continua sostituzione dell'antiquato e stereotipato linguaggio librettistico italiano a quello realmente poetico dell'originale wagneriano.

Ho confrontato col testo originale e fra di loro due redazioni della versione del Floridia, precisamente la traduzione iniziale che figura, come per le opere precedenti, nel libretto edito dal Ricordi e quella posteriore pubblicata nel libretto con guida tematica del Bassi, poco dissimile dalla versione adattata allo spartito.

---

1) PANIZZARDI: *Riccardo Wagner in Italia*, vol. II., p. 270

2) Pietro Floridia è nato a Modica (Sicilia) nel 1860 ed è morto a New York nel 1932. Fu noto soprattutto come pianista e compositore. Il *Dizionario universale dei musicisti*, già citato, ci informa che Floridia «*studiò a Napoli a vicenda coi maestri B. Cesi, Serrao, Polidori e Lauro Rossi; uscito dalla scuola pianista valente, si dedicò da prima alla carriera di concertista, producendosi con molto successo; dal 1882 al 1890 fu professore di pianoforte al conservatorio di Palermo; nel 1902 emigrò in America e prese stanza a Nuova York ove visse quale ricercato maestro di pianoforte. Fu dal 1913 direttore dell'orchestra sinfonica italiana. Fu solamente per due anni (1906—1908) insegnante a Cincinnati. Pel teatro scrisse le opere* CARLOTTA CLEPIER *(Napoli, Circolo Nazionale, 7 Maggio 1882);* MARUZZA *(Venezia, Malibran, 23 Agosto 1894; tradotta in tedesco fu rappresentata al Teatro Municipale di Zurigo il 13 Novembre 1896);* LA COLONIA LIBERA, *libretto di L. Illica da una novella californiana di Bret-Harte (Roma, Costanzi, 8 Maggio 1900; rinnovata, fu riprodotta al Carignano di Torino il 22 Novembre 1900), e* PAOLETTA *in inglese (Cincinnati, Music-Hall, 29 Agosto 1910). Scrisse inoltre musica orchestrale e numerose composizioni per pianoforte, fra cui parecchie assai notevoli. Intermezzi per* A FLORENTINE TRAGEDIE *di O. Wilde (New York 1917); l'opera* THE SCARLET LETTER *(composta 1902). Pubblicò 2 volumi di* EARLY ITALIAN SONGS AND AIRS *(ed. Ditson, 1923).*»

Il testo wagneriano che sta alla base della versione del Floridia è, ora quello dello spartito[1]), ora quello letterario[2]). Cito come esempio il caso della fine della 2a scena del I. atto: la versione si attiene alla didascalia del testo letterario, mentre il testo del canto è tratto dall'originale dello spartito; rilievo, quest'ultimo, che si riferisce alla ripetizione, nell'originale dello spartito, della seconda metà del canto di Morold.

Questa traduzione italiana è scritta, come si legge sotto il titolo, *in prosa ritmica*. Indubbiamente è questa l'unica soluzione che renda onestamente possibile l'adattamento di una traduzione al ritmo liberissimo e svariato dei versi dell'originale. Nondimeno, la corrispondenza metrica fra i nostri due testi lascia parecchio a desiderare. Già i primi versi del Floridia non sono esenti da contrattempi:

Westwärts	
schweift der Blick;	*L'occhio volgo ad ovest*
ostwärts	*va la nave ad est.*
streicht das Schiff.	
Frisch weht der Wind	*Ci spinge il vento*
der Heimat zu:	*al patrio suol:*
mein irisch Kind,	*D'Irlanda, o figlia*
wo weilest du?	*dove vai tu?*

Nel secondo, quinto e settimo verso troviamo nell'originale i monosillabi *Blick, Wind* e *Kind;* ad essi corrispondono nella versione dei bisillabi: *ovest, vento* e *figlia*. Un altro esempio è dato dalla seguente battuta di Kurwenal, alla fine della 2a scena del I. atto:

Herr Morold zog	
zu Meere her,	*Moroldo venne in Cornovaglia*
in Kornwall Zins zu haben;	*per aver tributo;*
ein Eiland schwimmt	*in pieno mar,*
auf ödem Meer,	*ne l'isola lontana*
da liegt er nun begraben!	*giace or sepolto!*
Sein Haupt doch hängt	*In Irlanda il capo*
im Irenland,	*appeso sta, qual tributo*
als Zins gezahlt	*che Inghilterra pagò.*
von Engeland:	*Hei! come sa pagar*
hei! unser Held Tristan,	*un tributo Tristan!*
wie der Zins zahlen kann!	

Nel brano di traduzione sopra riportato la fine dei primi due versi dell'originale viene a cadere nel mezzo di una parola: *Moroldo ven — ne in Cornova — glia per aver tributo*. La corrispondenza metrica del verso

---

1) È lo spartito No. 516 della *Textbibliothek* di BREITKOPF UND HÄRTEL.

2) Esso figura nel vol. VII delle già citate *Gesammelte Schriften und Dichtungen.*

in pieno mar ad *ein Eiland schwimmt* è invece perfetta; nuovamente difettosa è per contro nei due versi successivi. Un analogo alternarsi di perfetta conformazione ritmica con qualche contrattempo si nota pure nei versi susseguenti. Il giudizio può valere per l'intiera versione. Va però notato che questi contrattempi non sono nè frequenti nè ampi come in qualcuna delle traduzioni già esaminate.

Nella sua versione in prosa ritmica il Floridia ha rinunciato all'uso della rima. Questa rinuncia comporta un notevole impoverimento per la sua versione. È fuori dubbio però che da essa ha tratto grande vantaggio il rispetto del contenuto che in questa traduzione ci appare leso in misura di gran lunga minore che non nelle versioni messe in rima.

La rinuncia del traduttore del *Tristano* alle facili pretese metriche e formali cui indulsero senza ritegno e con ben scarso gusto artistico i traduttori delle opere precedentemente esaminate, non è quindi stata inutile e nociva. Ciò non toglie, purtroppo, che malgrado la mancanza della rima si trovino nel testo del Floridia numerosi errori e inesattezze che, se non alterano ogni volta la sostanza del pensiero wagneriano, non mancano mai di sminuire l'efficacia e la poeticità dell'espressione.

Così vediamo nella battuta di Kurwenal, testè riportata, che *Herr Morold* è reso semplicemente con *Moroldo*, mentre sarebbe stato facile al traduttore preporre al nome l'appellativo «sire». Così pure si è smarrito quel *zu Meere*, del secondo verso del testo originale, che significa «per mare» e che attribuito alla venuta di sire Morold anima questa di una suggestività affatto estranea alla fredda narrazione di Kurwenal, nella versione: *Moroldo venne in Cornovaglia per aver tributo*. Il Floridia avrebbe invece dovuto dire, se avesse voluto narrare con lo spirito di cui è animato il personaggio wagneriano: «Sire Morold venne per mare, per avere tributo in Cornovaglia».

Notiamo pure varie inesattezze nell'immediato seguito della versione: *In pieno mar, — ne l'isola lontana — giace or sepolto!* Non altro in sostanza Kurwenal racconta nell'originale; ma in esso egli esprime la stessa implicita ironia con efficacia e rilievo ben maggiori: «un'isola galleggia — sul mare deserto. — Colà egli ora giace sepolto!». Il Floridia ha dunque invertito l'ordine dei primi due versi, ha soppresso il suggestivo attributo *öde* (deserto, squallido) che s'accompagna a mare *(auf ödem Meer)* e meno efficacemente l'ha reso con l'espressione *in pieno mar*.

Nel verso susseguente *(In Irlanda il capo appeso sta)* deploriamo lo smarrirsi di quel *doch* (però, tuttavia) del verso *Sein Haupt doch hängt* (Il suo capo tuttavia è appeso . . .) che acuisce la spietata ironia di Kurwenal e la cui omissione fa perdere a questa gran parte del suo colore.

Quasi in ogni battuta della versione del Floridia troviamo licenze e inesattezze di tale genere. Se queste, come abbiamo visto, non sono gravi e non incidono sulla sostanza del pensiero wagneriano, non mancano tuttavia di ridurre notevolmente il valore poetico del libretto wagneriano. Ho rilevato, inoltre, che anche questa versione non è priva di errori veri e propri. Eccone qualche esempio.

Ho già riportato, nella prima citazione, i versi del marinaio nella prima battuta dell'opera:

D'Irlanda, o figlia
dove vai tu?

Ora, in questo suo canto d'amore il marinaio non si chiede dove vada la figlia d'Irlanda, bensì dove se ne starà lá sua fanciulla irlandese:

mein irisch Kind,
wo weilest du?

Udendo questa canzone madonna Isolda sobbalza improvvisamente e chiede:

Irrider chi osa?

Non risulta, certo, dalla traduzione del Floridia che Isolda senta irrisa se stessa e che di conseguenza domandi: «chi osa schernirmi?»:

Wer wagt mich zu schmähen?

Alla susseguente domanda della medesima *Wo sind wir* (dove ci troviamo?) Brangania risponde:

Ad occidente
azzurro si mostra il ciel.

Il vascello sul quale si svolge la scena è in rotta dall'Irlanda verso la Cornovaglia, quindi dall'occidente verso l'oriente. Ora, se Brangania informa Isolda che *ad occidente — azzurro si mostra il ciel*, questo ragguaglio non è certo atto a indicare a quest'ultima la loro posizione. Il traduttore, anzitutto, ha scambiato *Ost* con *West*, cioè l'oriente con l'occidente, e in più ha frainteso il valore dell'aggettivo azzurro *(blau)* che nell'originale si riferisce non al cielo ma alle strie, cioè alla terra ferma, scorte in lontananza. Nell'originale l'indicazione di Brangania è concreta e esatta: «strie d'azzurro si sono alzate ad oriente»:

Blaue Streifen
stiegen im Osten auf;

Perchè mai il Floridia ha qui reso *im Osten* con *ad occidente* dopo aver poco prima tradotto correttamente *westwärts* e *ostwärts*, nei già citati versi iniziali dell'opera, con *ad Ovest* e *ad Est?*

Dopo aver informato Isolda che il cielo è azzurro ad occidente, Brangania termina la sua battuta assicurando la stessa che

Su l'onda tranquilla
a sera toccar
nuova terra potrem.

Secondo l'originale la meta sarà invece raggiunta già prima di sera:

auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir sicher das Land.

(sul mare tranquillo, avanti sera, toccheremo sicuri la terra). Quanto alla meta stessa, essa non è una *nuova terra*, come dice la versione, ma semplicemente la terra.

Nella scena seguente, raccontando alla fida Brangania le sue vicende, Isolda le narra del cavaliere che, ferito, essa aveva curato e nel quale aveva riconosciuto Tristano, l'uccisore di Morold cui era fidanzata. In conseguenza di questo riconoscimento ella dice:

Già levavo contro a lui l'acciar

Più avanti, nella 4a scena del I. atto, Isolda rammenta a Tristano stesso quell'attimo (libr. p. 14):

io levato avevo già l'acciar,

In realtà, allorchè Isolda, volendo uccidere Tristano, si sente sopraffatta da una subita compassione e lascia cadere la spada, questa non era ancora stata alzata; il che è forse meno drammatico, ma per contro più verosimile. «Con la spada lucente io stetti davanti a lui», ella racconta a Brangania:

Mit dem hellen Schwert
ich vor ihm stund

e a Tristano rammenta: «muta con la spada io stetti dinanzi a lui:»

mit dem Schwerte stumm
ich vor ihm stund:

Nella 3a scena dello stesso atto, Isolda narra a Brangania come riconobbe in Tristano l'uccisore del suo fidanzato: «nella spada del languente (Tristano) essa (Isolda) scorse una tacca entro la quale si adattava esattamente una scheggia, che un giorno ella aveva trovato, con esperta mano, nel capo del cavaliere Irlandese (Morold) inviatole per dileggio»:

... in des Müß'gen Schwerte
eine Scharte sie gewahrte,
darin genau
sich fügt' ein Splitter,
den einst im Haupt
des Iren-Ritter,
zum Hohn ihr heimgesandt,
mit kund'ger Hand sie fand.

Ben diversi sono, nella versione (libr. p. 8), il possessore e l'azione di quella mano esperta che, come abbiamo visto, è di Isolda e che ha trovato la scheggia nel capo del cavaliere irlandese. Il Floridia ha tradotto:

Nella sua spada inerte
una tacca si vedea,
ove incastrava ben
la scheggia,
che dentro al capo di Moroldo
infitta aveva la man
di lui, che lo colpì.

Alla fine del dramma, quando il re Marke sta per raggiungere Tristano e Isolda, Melot ingiunge a Kurwenal, che fedele difende la porta del castello di Tristano: «Indietro, o pazzo! Non opporti costà!»:

Zurück, du Tor!
Stemm dich nicht dort!

Il Floridia deve aver scambiato la parola *Tor* maschile (pazzo, folle), con la stessa di genere neutro e che significa invece: la porta, il portale:

La porta giù,
non ci arrestiam,

Frequenti sono, anche nella versione del Floridia, i tratti nei quali l'originale non è più riconoscibile.
Nella 5a scena del I. atto., Tristano, accusato da Isolda di mal costume, risponde: «Insegna il costume, là dove io ho vissuto, . . .»:

Sitte lehrt,
wo ich gelebt:

Il valersi da parte di Tristano dei costumi della sua terra, lascia il posto nella versione (libr. p. 14) ad un banale intercalare:

L'uso vuol
per quanto io so

Nella stessa scena, allorchè il vascello sta per raggiungere la meta fatale e dolorosa, Isolda chiede al cavaliere: «Tristano, otterrò io espiazione?»:

Tristan, gewinn ich Sühne?

Nulla di quest'assillo tradisce la domanda messa in bocca ad Isolda dal Floridia (libr. p. 16):

Dimmi, hai tu ben compreso?

Nella 2a scena dell'atto II., nel dolce e notturno colloquio d'amore, Isolda rammenta a Tristano la vicenda che accompagnò il loro primo incontro: «Colui che colà segretamente io avevo nascosto, come mi sembrò odioso, quando . . .»:

Den dort ich heimlich barg,
wie dünkt er mich so arg,

Al posto del segreto nascondimento troviamo nella traduzione (libr. p. 26) un inconscio amore:

Quei che inconscia amavo allor,
m'apparve d'odio degno,

Va notato che il fatto di avere Isolda segretamente ricoverato Tristano, fatto che s'è smarrito nelle parole della versione, è qui fondamentale, poichè gli si contrappone con efficace evidenza il completo cambiamento dei rapporti dei due amanti alla luce del giorno.

Nella prima scena dell'ultimo atto, Tristano esclama, in preda all'angoscia e alla disperazione: «Il terribile filtro che mi ha consegnato al martirio, io stesso, io stesso l'ho preparato!»:

den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst — ich selbst,
ich hab' ihn gebraut!

Nella versione (libr. p. 41), la tragica coscienza di Tristano della propria colpevolezza, messa in rilievo e ribadita con tanta efficacia dall'incalzare di quegli *ich selbst — ich selbst, ich* ... (io stesso, io stesso, io ...) si perde completamente, e non meno si smarrisce l'idea della sofferenza cui il filtro ha dannato colui che l'ha preparato; quasi tutta l'angoscia di Tristano si concentra, nel testo del Floridia, sul filtro, esaurendosi in stereotipate esclamazioni:

Tremendo velen
preparato da me ...
Ahimè! ... Oh filtro
orrendo e fatal!

Parecchi sono gi errori dovuti al fatto che il Nostro non seppe distrigare l'ardito costrutto sintattico delle frasi originali.
Cito come esempio un passo della prima scena dell'atto II.; si tratta di parte della battuta di Brangania che mette Isolda in guardia contro Melot. Nell'originale il periodo si estende per quattordici versi, con la proposizione principale al verso decimosecondo, preceduta da tre ampie dipendenti temporali ricche di complementi e reggenti a loro volta altre secondarie:

Da dort an Schiffes Bord
von Tristans bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing,
als alles verwirrt
auf die Wankende sah,
der güt'ge König,
mild besorgt,
die Mähen der langen Fahrt,
die du littest, laut beklagt': —
ein einz'ger war's,
ich achtet' es wohl,
der nur Tristan faßt' ins Auge;

Mantengo nella mia traduzione il costrutto della frase wagneriana: «Allorchè colà, a bordo del vascello, — dalla mano tremante di Tristano — la pallida fidanzata, — appena capace di reggersi, — il re Marke accolse; — quando tutti smarriti guardavano la vacillante, — e il buon re, — con dolce premura — le fatiche del lungo viaggio, — che tu avevi sopportato, ad alta voce compianse — un solo fu, — io ben lo vidi, — che tenne d'occhio soltanto Tristano;».
Non si stenta a comprendere che un traduttore cerchi di semplificare un periodo così ampio ed involuto; non si può però scusare il procedimento del Floridia che, tra l'altro, ha trasformato in frase principale una delle varie dipendenti (libr. p. 21):

Allor che sul vascel
con man tremante
Tristan la smorta sposa
quasi svenuta
al suo Re presentò,
ognun si stupiva
del vostro esitar!
Ma il buon Re Marke
volle dar colpa
al lungo tuo navigar,
onde affranta eri tu.
Un uomo solo,
(notato io l'ho)
su Tristan fissava il guardo

La dipendente dell'originale *als alles verwirrt auf die Wankende sah* (quando tutti, smarriti, guardavano la vacillante) ricompare dunque nella versione del Floridia quale proposizione principale: *ognun si stupiva del vostro esitar!;* a questa è coordinata avversativamente e pure resa indipendente la proposizione che, come la precedente, non è che una secondaria temporale. Quanto alla principale del testo wagneriano, messa in così efficace rilievo dall'incalzare delle numerose dipendenti, nella traduzione potrebbe quasi passare inosservata, tanto ne è ridotta la portata.
Ma altri errori stornano dal significato originale il senso della frase italiana, già reso quasi irriconoscibile dall'alterazione del costrutto. *Ognun si stupiva del vostro esitar* racconta Brangania ad Isolda; anzitutto va detto, in base all'originale, che i presenti all'arrivo di Isolda non si stupirono della vista che loro si offrì, ma rimasero smarriti *(verwirrt);* in più questo loro smarrimento non è causato da un'esitazione di Isolda al cospetto del re, ma dal suo vacillare. Ma soprattutto è errato il particolare che lo stupore dei presenti sia dovuto al *vostro esitar,* cioè all'esitare tanto di Isolda quanto di Tristano. In realtà Tristano è rimasto quasi del tutto inosservato, poichè *un uomo solo,* come dice lo stesso testo del Floridia, *su Tristano fissava il guardo.*

L'esempio che segue è una battuta di Tristano rivolta ad Isolda nella 2a scena dell'atto II.:

In deiner Hand
den süssen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiß
zeigte, was mir
die Sühne verhieß:
da erdämmerte mild
erhabner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.

Traduco mantenendo nuovamente l'involuta costruzione del periodo originale: «Nella tua mano — la dolce morte, — quando io la riconobbi, — (la morte) che ella mi offriva; — quando il presentimento — augusto e sicuro — mi mostrò quel che a me — prometteva l'espiazione: — allora sorse, come un dolce crepuscolo — di sublime potenza — nel mio cuore la notte; — il mio giorno fu allora consumato». Ancora una volta il traduttore ha trasformato in proposizioni principali le due dipendenti temporali introdotte dalla congiunzione *als* (quando) ed ha pertanto alterato (libr. p. 27) tutto il senso della frase wagneriana:

Il dolce filtro, in tua man
riconobbi allor ...
L'offrivi tu!
Certa prescienza
mi rivelò
ciò che serbava
a me l'espiazion!
Un crepuscolo dolce
entro al cor
la notte mi destò ...
Per me cessava il dì!

Chi direbbe, leggendo la traduzione del Floridia, che il sorgere della notte nel cuore di Tristano è la conseguenza dell'aver riconosciuto nelle mani di Isolda il filtro della notte e di aver presentito ciò che gli prometteva l'espiazione? La relazione fra causa ed effetto si è smarrita nel testo italiano; causa ed effetto, sono ridotti ad affermazioni conchiuse in sè e giustapposte l'una all'altra.

Se la traduzione del testo cantato ha causato al Floridia molte difficoltà e non pochi imbarazzi, un'esattezza notevole distingue invece la sua versione delle didascalie, nettamente superiore a quella dei suoi predecessori. In queste si affaccia solo un errore: l'omissione parziale, ma grave, purtroppo, e inspiegabile, di un particolare della didascalia che chiude la 3a

scena dell'atto II. e che riguarda il ferimento di Tristano da parte di Melot. Leggiamo nell'originale, tanto nel testo letterario quanto in quello dello spartito:

Er dringt auf Melot ein ... Als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenals Arme.

il che significa: «Egli (cioè Tristano) si precipita su Melot ... Nel momento in cui Melot gli oppone la spada, Tristano lascia cadere la sua e cade ferito nelle braccia di Kurwenal». Nella versione (libr. p. 34) nulla è detto della mossa difensiva e di contrattacco di Melot che segna la caduta di Tristano:

piomba su Melò, ma quasi subito lascia cadere la spada e cade ferito nelle braccia di Kurvenaldo.

Non c'è nulla tranne quel *quasi*, interpolato dal Floridia, che alluda se così si vuole, al fatto che fra il piombare di Tristano su Melot e il lasciar cadere la spada da parte del primo si inserisca qualcosa.

Se, riguardo alla fedeltà al contenuto del testo originale, gli esempi riportati provano che la versione del Floridia è lungi dall'essere esente da difetti e da lacune, gli stessi ci costringono ad una valutazione non meno negativa per ciò che concerne il rispetto del linguaggio wagneriano. Per riuscire in questa impresa, ardua invero e possibile solo nel senso e nella misura di un modesto accostamento al modello, il nostro traduttore avrebbe dovuto per lo meno emanciparsi dallo stile dei libretti italiani e ispirarsi direttamente all'originale. La sua versione abbonda invece, come tutti i libretti d'opera italiani, di triti e ritriti luoghi comuni poetici che certo non valgono a rendere la suggestività, l'efficacia e la vitalità di moltissime espressioni usate da quel poeta-musicista che è stato il Wagner. Non pretendiamo certo che il Floridia avesse dovuto scrivere di quest'opera una traduzione che riflettesse tutti i pregi e l'ardita originalità del testo tedesco. Chi potrebbe, difatti, rendere con assoluta fedeltà l'anima e il contenuto delle seguenti espressioni d'amore esclamate alternativamente da Isolda e da Tristano, poco dopo l'inizio della 2a scena dell'atto II.?

ISOLDE: *Ungeahnte,*
nie gekannte!

TRISTAN: *Ueberschwänglich*
hocherhabne!

ISOLDE: *Freudejauchzen!*

TRISTAN: *Lustentzücken!*

Se siamo disposti a rinunciare anticipatamente a riscontrare nella versione la fedele riproduzione del modello, non possiamo però consentire ad un traduttore il diritto di rendere questo stesso modello con espressioni ricalcate dalle scene amorose di un qualsiasi libretto d'opera.

Nella sua traduzione (libr. p. 24) infatti, il Floridia non rende, più o meno, che la liricità del tono:

Gioia eterna!
Gioia immensa!
Somma ebbrezza!
Alto cielo
al mondo rapito!

Quanto, invece, è più fedele alla lettera e allo spirito del testo wagneriano la traduzione del Manacorda[1]):

ISOLDA: *Non presentita,*
mai conosciuta!

TRISTANO: *Sconfinata,*
alta, sublime!

ISOLDA: *Ebbrezza di gioia!*

TRISTANO: *Estasi di piacere!*

Se nel complesso l'originale tedesco è reso dalla versione del Floridia con una serietà e con un rispetto ben maggiori di quanto sia accaduto per le traduzioni già esaminate, pure essa non costituisce, come giustamente osserva il Manacorda[2]), altro che un «*onesto e lodevole, ma necessariamente disperato sforzo di trasfondere nel libretto italiano il più possibile dello spirito del testo tedesco*».

---

1) MANACORDA: *Tristano e Isotta*, pgg. 101 e 103.

2) MANACORDA: op. cit., prefazione p. XXII.

PARSIFAL

La prima rappresentazione pubblica di quest'ultima opera di Riccardo Wagner ebbe luogo al Teatro di Bayreuth nel 1882, un'anno prima della morte del Maestro. Il merito della *première* italiana, del primo Gennaio 1914, spetta in comune a Bologna e a Roma[1]).

Le versioni italiane furono redatte da Giovanni Pozza, da Giovanni Vaccaro, da un anonimo[2]) e dallo Zanardini[3]). Cito a parte la traduzione del Manacorda, che ho sempre tenuta presente; di gran lunga superiore alle altre, sarebbe un farle torto confrontarla con le precedenti.

La versione usata nelle rappresentazioni è quella del Pozza[4]) ed è questa l'oggetto del mio esame. Ne esistono, come al solito, tre redazioni, cioè la traduzione iniziale che leggiamo nel libretto edito dal Ricordi; la versione, ritoccata in vari punti, che figura nel libretto con guida tematica e, da ultimo, quella definitiva, ulteriormente modificata e adattata allo spartito.

La traduzione del Pozza sta per serietà e per fedeltà al livello di quella del Floridia; è dunque di un valore molto relativo, valore, però, apprezzabile se la mettiamo a paragone con le traduzioni del Boito, del Giovannini, del De Marchesi e soprattutto con quelle dello Zanardini. Per lunghi tratti

---

1) MANACORDA: *Parsifal*, p. 172.

2) op. cit., p. 179.

3) NASCIMBENI: *Riccardo Wagner*, p. 86.

4) I seguenti dati biografici sul Pozza sono tratti dalla necrologia che venne pubblicata nel *Corriere della Sera* del 12/13 aprile 1914. Giovanni Pozza nacque a Schio nel 1852; con la famiglia presto si trasferì a Milano. Quattordicenne fuggì da casa per raggiungere Garibaldi, ma da questo fu rimandato al tetto paterno. Fu avviato alle matematiche; in seguito passò a studiare lettere all'Accademia Scientifica Letteraria, ma non si laureò. Fu attirato dal giornalismo; lasciò infatti qualche migliaio di articoli, frutto di un quarantennio di attività. Fondò, con altri, parecchi giornali tra cui il notissimo foglio umoristico milanese *Guerin Meschino*. Iniziò anche *l'Italia* che introdusse nella penisola un nuovo tipo di giornale a vistosi titoli e brevi articoli ad imitazione dei grandi quotidiani d'America. Passò poi al *Corriere della Sera* dove fu critico teatrale di grande autorità. Per ben ventisette anni combattè sempre per i grandi ideali, partecipando al sorgere del nuovo verismo teatrale italiano unitamente al Rovetta, all'Illica, al Praga e al Giacosa. Alla morte del Colombini assunse anche la critica musicale; non era questo il suo compito specifico, ma si buttò con giovanile entusiasmo al nuovo lavoro. Intrapresa la traduzione del libretto del *Parsifal* desiderava ardentemente udirne la realizzazione scenica, ma, minato dalla malattia, ne fu impedito. Morì a Milano l'11 aprile del 1914.

il Pozza ha tradotto il testo wagneriano con una fedeltà quasi assoluta; d'altra parte però la sua versione è inquinata da errori non molto dissimili dagli spropositi dello Zanardini.

Con grande accuratezza risulta in essa curato l'adattamento al liberissimo ritmo dei versi wagneriani. Valgano ad illustrare questo suo aspetto i primi versi:

He! Ho! Waldhüter ihr,	*Eh! Oh! Guardia così*
Schlafhüter mitsammen,	*fate voi dormendo?*
so wacht doch mindest am Morgen!	*Sorgete almen sul mattino!*
Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,	*Udite il suon? Sien grazie al ciel*
daß ihr berufen, ihn zu hören!	*che d'ascoltarlo vi fa degni!*

Se la versione definitiva, adattata allo spartito, è presso che esente da contrattempi ritmici, le redazioni anteriori ne annoverano invece alcuni. Riporto come testo di paragone i primi due versi del racconto di Gurnemanz, del I. atto:

Titurel, der fromme Held,
der kannt' ihn wohl.

La traduzione iniziale (libr. p. 12) non rende l'apposizione *der fromme Held* ed è quindi raccorciata, rispetto all'originale, di quattro sillabe; corretta invece è la versione musicata (spart. p. 50) messa a fronte:

Titurel ben lo conobbe.	*Titurel, il pio campione,*
	ben lo conobbe.

Per ciò che riguarda la rima — allitterativa e romanza — del testo originale, solo quest'ultima è resa in parte nella versione del Pozza, e precisamente nei tre cori — dei cavalieri, dei giovani e dei fanciulli — che aprono, verso la fine del I. atto, la celebrazione del rito del Gral. Nel primo e nell'ultimo di questi il traduttore si è rigidamente attenuto tanto alla disposizione della rima quanto all'uscita piana o tronca di essa nel testo wagneriano. Nel coro dei giovani invece, che riporto sotto, notiamo una lieve divergenza:

Den sündigen Welten,	*Il male del mondo*
mit tausend Schmerzen,	*in gran dolore*
wie einst sein Blut geflossen,	*ha il sangue suo lavato:*
dem Erlösungshelden	*per il Redentore*
sei nun mit freudigen Herzen	*sia pur con cuor giocondo*
mein Blut vergossen:	*il mio versato!*
der Leib, den er zur Sühn' uns bot,	*Il corpo ch'Ei ci offerse un dì*
er leb' in uns durch seinen Tod.	*rivive in noi poi ch'Ei morì.*

Divergenza limitata, come si vede, ai due versi centrali, nei quali la rima della versione andrebbe invertita.

Nella traduzione dei rimanenti cori di questa scena del rito del Gral il Pozza ha rinunciato all'uso della rima. Questa rinuncia comporta una perdita non indifferente; tuttavia non è il caso di troppo rimpiangerla, dato che per la rima il contenuto dell'originale ha subito nella versione non poche alterazioni. Ce lo prova il confronto della versione sopracitata con quella, esattissima nel contenuto, dataci dal Manacorda a p. 49 della sua traduzione del *Parsifal:*

Pei mondi peccatori,
con mille dolori,
come un giorno fu il suo sangue versato;
così per l'eroe redentore,
ora sia con lieto cuore
il mio sangue versato:
il corpo ch'Ei ci offerse a salvazione,
viva dentro noi per la sua morte.

Esaminando la fedeltà della versione al contenuto del testo wagneriano, vale la pena di soffermarci sui cori testè citati e rilevare qualche curioso errore nella designazione del luogo donde provengono le voci dei vari coristi. Uno di essi è cantato dai fanciulli dal sommo della cupola:

KNABENSTIMMEN
(aus der äußersten Höhe der Kuppel)

La traduzione iniziale è esatta (libr. p. 21):

VOCI DI FANCIULLI
(dal sommo della cupola)

Nella versione dello spartito (p. 112) leggiamo per contro:

Fanciulli, dal sommo esterno delle cupole

Anzitutto va notato che nel testo originale è questione di una cupola sola; quanto poi alla specificazione *dal sommo esterno,* si sarebbe tentati di attribuire l'interpolazione di *esterno* ad una possibile confusione da parte del Pozza di *äusserst* (sommo, estremo) con *aussen* (fuori, esterno), se l'esattezza della traduzione iniziale non rendesse incerta la probabilità di un siffatto fraintendimento.

Il coro degli adolescenti risuona da mezza altezza della stessa cupola:

STIMMEN DER JÜNGLINGE
(aus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar)

Il Pozza ha tradotto, dapprima (libr. p. 20 e p. 24):

VOCI DI FANCIULLI
(dall'alto della cupola centrale)

VOCI DI GIOVINETTI
(dal centro della cupola)

in seguito, nella versione adattata allo spartito (p. 109 e p. 142):

VOCI DEI PIÙ GIOVANI	I GIOVANI
(dall'alto della cupola centrale)	*(dall'alto delle cupole di mezzo)*

Errata è soprattutto, l'attribuzione ai fanciulli (libr. p. 20) delle voci che cantano il coro in questione. La ragione, poi, che possibilmente ha indotto il Pozza a far risuonare lo stesso coro da luoghi disparati è forse dovuta al fatto che egli ha inteso la frase originale *aus der mittleren Höhe der Kuppel* (da mezza altezza della cupola) nel senso che la stessa verrebbe ad assumere se l'attributo *mittlere* si riferisse al sostantivo *Kuppel: aus der Höhe der mittleren Kuppel* (dall'alto della cupola centrale). Ora, dato che nel testo originale l'attributo in questione si riferisce senza nessuna ambiguità al sostantivo *Höhe* (altezza) e non a *Kuppel* (cupola), non è facile capire perchè mai il traduttore abbia potuto incorrere in un tale errore. Pure non so spiegarmi l'origine di quel plurale nella versione dello spartito (p. 142): *dall'alto delle cupole di mezzo*, che viene a sostituire il corretto singolare delle altre traduzioni.

Vi sono errori nella versione del Pozza che provano una conoscenza tutt'altro che perfetta della lingua tedesca da parte sua; non sono rare, ad esempio, le alterazioni apportate al tempo e al modo dei verbi.

Informato che uno dei cavalieri del Gral si è allontanato senza permesso, Amfortas gli augura, nella sua seconda battuta del I. atto., di poter espiare la colpa d'aver male osservato i comandamenti del Gral:

. . . — Möge das er sühnen,
das schlecht er Gralsgebote hält!

Invece d'un congiuntivo troviamo nella versione (libr. p. 8; spart. p. 24) un condizionale che naturalmente dà alle parole del re del Gral un valore e un significato alquanto diversi:

. . . — Egli espiar potrebbe
la mala obbedienza al Gral!

Nell'ultimo verso del già citato coro, i giovani si augurano che «il Corpo che Egli ci offerse ad espiazione, viva dentro di noi per la sua morte»:

der Leib, den er zur Sühn uns bot,
er leb' in uns durch seinen Tod.

Il Pozza ha reso il congiuntivo *leb'* (viva) con un'indicativo (libr. p. 20; spart. p. 112):

Il corpo ch'Ei ci offerse un dì
rivive in noi poi ch'Ei morì.

Nell'atto II. Kundry manifesta a Parsifal l'eternità del tormento che le deriva dalla maledizione ed esprime questa angoscia con un «sapessi tu» che vorrebbe commuovere l'ignaro eroe:

Kenntest du den Fluch,
der mich . . .
. . . . . .
endlos durch das Dasein quält!

Stando alla traduzione del Pozza (libr. p. 40; spart. p. 288/9) Parsifal avrebbe invece piena contezza dello strazio di Kundry:

Oh! La condanna sai
che sempre, . . .
. . . . . .
mi rinnova il mio martire.

Nei versi che seguono, tratti dalla battuta di Kundry susseguente a quella donde ho riportato il brano testè citato, i due condizionali sono resi il primo con un indicativo e il secondo con un congiuntivo:

Il mondo salva, è il tuo destin. Ti faccia
Dio quest'ora; per essa
dannata vò restare:

Invece di *è il tuo destin* bisognava tradurre «se questo è il tuo compito» e al posto dell'augurio *Ti faccia Dio quest'ora* avremmo voluto leggere il condizionale «se quest'ora ti ha reso divino»; estranea all'originale è pure l'asprezza e l'energia espressa da quel *vò* nel terzo verso che tradotto fedelmente direbbe: «lascia che per essa io sia dannata in eterno»:

Die Welt erlöse, ist dies dein Amt: —
schuf dich zum Gott die Stunde,
für sie laß mich ewig dann verdammt,

Pure errato è il passato che troviamo nei seguenti versi che Kundry rivolge a Parsifal nella seconda metà dell'atto II. (libr. p. 36):

Il suo lamento non giunse a te
allor che n'eri lontano?

Kundry con queste parole vuole evocare il ricordo della madre nell'animo dell'eroe e per rendere questo ricordo più vivo e immediato essa vorrebbe convincerlo che il lamento della madre, quando da fanciullo s'attardava, gli riecheggia ancora nell'orecchio: «Non senti ancora il suo grido di lamento di quando ti attardavi lontano?»:

Hörst du nicht noch ihrer Klage Ruf
wann spät und fern du geweilt?

«La colpa di quali peccati, di quali sacrilegi, deve gravare fin dall'eterno su questo mio capo di folle» esclama Parsifal nell'ultimo atto:

Ha! Welcher Sünden,
welcher Frevel Schuld
muß dieses Torenhaupt
seit Ewigkeit belasten,

Nella traduzione Parsifal si sente angosciato non dalle colpe che già gravano il suo capo, quale retaggio di una eternità consumata nel peccato e nel sacrilegio, ma dalle colpe che egli prevede; abbiamo dunque un futuro al posto d'un passato (libr. p. 48):

Ah! qual peccato, qual funesto error
sul capo mio dovrà
gravar eternamente,

Fra le numerose licenze ed inesattezze troviamo talvolta errori che si accostano agli abbagli dello Zanardini.

Nel I. atto, cercando di scusare Kundry accusata di essere la causa delle sofferenze fisiche e spirituali del custode del Gral, Gurnemanz chiede agli scudieri (libr. p. 9):

Ma qual danno a voi recò?
E se arduo un dì vi fu
novella saper dei fratelli
nostri quando pugnavano lontano ...
. . . . . .
chi per il cielo a vol si lanciò
e messaggera fedel ci fu?

Ora, il merito di Kundry, che Gurnemanz rammenta agli scudieri troppo aspri nella loro accusa, consiste nel prezioso e valido soccorso da lei prestato non per *novella saper dei fratelli*, bensì per inviar loro, combattenti in terra lontana, queste notizie:

Wann alles ratlos steht,
wie kämpfenden Brüdern in fernste Länder
Kunde sei zu entsenden,

Nello stesso atto, e nuovamente rivolto agli scudieri, Gurnemanz afferma che «solo al puro è dato di unirsi ai fratelli ai quali le miracolose forze del Gral danno la capacità di compiere le più nobili opere di salvezza»:

ihr wißt, daß nur dem Reinen
vergönnt ist, sich zu einen
den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken
des Grales Wunderkräfte stärken.

Secondo la versione (libr. p. 12), più che subire le forze miracolose del Gral e valersene per compiere opere di salvezza, i fratelli aiutano loro stessi e sostengono il Gral:

voi ben saper dovete
che solo al Puro è dato
d'unirsi coi fratelli a far più forte
del Santo Gral la redentrice impresa.

L'alterazione del pensiero wagneriano sembra qui dovuta all'errata valutazione del pronome relativo *die*, del terzo verso, che non ha valore di soggetto, come dovette supporre il Pozza, sibbene di oggetto.

Nella stessa battuta Gurnemanz racconta di Klingsor (libr. p. 12):

ma non potendo in sè
domare la sua colpa,
alzar la man sacrilega
sul santo Gral quell'empio osò,
sprezzandone i custodi cavalieri.

Questo brano di versione contiene due grossolani rivolgimenti della situazione. Difatti, non è sul Gral che Klingsor ha alzato la mano sacrilega, ma su se stesso, e neppure è stato lui a sprezzare i custodi cavalieri, sibbene è il custode che con disprezzo ha respinto la mano di lui, rivolta, in seguito, verso il Gral:

an sich legt' er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll des' Hüter von sich stieß.

In una delle prime battute dell'atto II. Klingsor svela a Kundry (libr. p. 27):

S'arrende il miglior se gli stendi
le braccia: e resta la lancia
a me, dacchè la tolsi
al Re di mia mano. —

Ben più che restare nelle mani di Klingsor, la lancia che questi ha rapito al suo padrone, colpirà colui che cadrà nelle braccia di lei:

der festeste fällt,
sinkt er dir in die Arme,
und so verfällt er dem Speer,
den ihrem Meister selbst ich entwandt.

Nella scena dell'allettamento (atto II.) le fanciulle, chieste da Parsifal se siano fiori, rispondono, se stiamo alla versione (libr. p. 33):

Siam del giardino gli spiriti aulenti;
siam qui per chi ci coglie!

Ora, la generosa offerta di questi fiori viventi che si offrono a chiunque li colga, non corrisponde per nulla al loro reale scopo; il testo tedesco infatti dice: «in primavera ci coglie il padrone»:

Im Lenz pflückt uns der Meister!

Verso la fine del dramma Gurnemanz si rivolge all'eroe con le parole:

Wie des Erlösten Leiden du gelitten,
die letzte Last entnimm nun seinem Haupt!

(Come tu hai sofferto i dolori del redento, così togli ora dal suo capo l'ultimo peso!). Amfortas è il redento i cui dolori Parsifal ha sofferto, e la corona è l'ultimo peso che questi è chiamato a togliere dal capo del Re. Se il senso dell'esortazione di Gurnemanz è chiaro nel testo originale, non lo è invece affatto nella versione fattane dal Pozza (libr. p. 50):

Tu che a salvarsi sai quanto si peni,
l'estrema pena a lui togli dal cor!

A quale persona si riferisce, nel secondo verso della traduzione, il pronome *a lui?* Nell'originale è manifesta la relazione fra il pronome e il sostantivo *Erlösten* (redento) e chiaro risulta, perciò, il significato delle parole di Gurnemanz. Nella versione invece, mancando nell'intiera battuta di otto versi qualsiasi allusione ad un personaggio che non sia Parsifal stesso, nulla ci permette di credere che il pronome *a lui* si riferisca non a questi ma ad Amfortas.

Sei battute appresso Parsifal, ricordando le fanciulle che lo allettarono nel castello fatato di Klingsor, dice di loro: «esse che un giorno mi sorrisero, io le ho viste appassire»:

Ich sah sie welken, die einst mir lachten

Leggendo la versione (libr. p. 52) non riesce facile immaginare che Parsifal parli di queste fanciulle:

Prostrato io vedo chi m'ha deriso:

Gravemente snaturato ci risulta nella versione del Pozza il canto eucaristico, cantato dai fanciulli verso la fine del I. atto. Eccone dapprima il testo originale:

Wein und Brot des letzten Mahles
wandelt' einst der Herr des Grales,
durch des Mitleids Liebesmacht,
in das Blut, das er vergoß,
in den Leib, den dar er bracht'.

(Vino e Pane dell'Ultima Cena un giorno trasmutò il Signore del Gral, con la forza dell'amore e della compassione, nel sangue che Egli aveva effuso, nel corpo che Egli aveva offerto). È dunque glorificata in questo canto la trasmutazione, nell'Ultima Cena, del pane e del vino nel Corpo e nel Sangue del Signore. Stando alla nostra versione (libr. p. 24; spart. p. 140/1/2) questa trasmutazione ebbe luogo in senso inverso:

All'estrema cena in vino,
all'estrema cena in pane
convertiva il Re del Gral
quel suo sangue che versò,
quel suo corpo che offerì.

È tanto nota la transustanziazione che ebbe luogo nell'Ultima Cena di Gesù Cristo, e tanto è chiaro ed esplicito il testo wagneriano che si fa davvero fatica a comprendere la causa di questo grave svarione del Pozza. Può darsi che egli si sia lasciato ingannare dal contenuto della seconda strofa dell'inno, cantata dal coro dei giovani e che si riferisce al rito del Gral, immagine dell'Ultima Cena:

Blut und Leib der heil'gen Gabe
wandelt heut zu eurer Labe
sel'ger Tröstung Liebesgeist
in den Wein, der euch nun floß,
in das Brot, das heut ihr speist.

(Il sangue e il corpo del dono divino tramuta oggi a vostro conforto uno spirito di amore e di beata consolazione, in quel vino che per voi ora è fluito, in quel pane che oggi voi mangiate.) Il rito del Gral, annunciato dal coro dei giovani, prevede dunque un trasmutamento inverso di quello avvenuto nell'Ultima Cena. Il Pozza ha tradotto onestamente questa seconda parte dell'inno (libr. p. 24; spart. p. 142/3), col risultato che, nella versione, entrambe le parti dicono in sostanza la stessa cosa:

Corpo e sangue dell'offerta
muta in vostro nutrimento
l'invocato Redentor:
in quel vin che ci versò,
in quel pan che ci spezzò.

È possibile che il traduttore abbia creduto che *il Re del Gral*, nominato nella prima strofa, non sia altro che Amfortas, cui spetta effettivamente questo titolo; ma nel testo wagneriano per Signore del Gral *(Herr des Grales)* va inteso il Cristo stesso, e non c'è da dubitarne dal momento che è questione dell'Ultima Cena *(des letzten Mahles)*. Il contenuto delle due strofe è messo in evidente contrapposizione temporale; esse dicono infatti: *Wein und Brot ... wandelt' einst ...* (Vino e pane trasmutò un giorno ...) e *Blut und Leib ... wandelt heut' ...* (Il sangue e il corpo trasmuta oggi ...); nella versione questa efficace e necessaria distinzione non risalta sufficientemente poichè leggiamo nella prima strofa: *All'estrema cena in vino ... convertiva*, e nella seconda: *Corpo e sangue dell'offerta muta ...* È chiaro che non basta mettere i verbi rispettivamente all'imperfetto e al presente per rendere l'esplicita distinzione espressa dagli avverbi *einst* (un giorno) e *heute* (oggi). È inoltre strano che il Pozza abbia fatto seguire al presente *muta*, il passato prossimo dei due verbi *versò* e *spezzò;* strano, o diciamo pure scorretto, perchè dal testo wagneriano risulta con sufficiente chiarezza che le azioni del versare il vino e dello spezzare il pane si svolgono contemporaneamente, o quasi, alla trasmutazione; l'originale dice precisamente: *... wandelt heut' ... in den Wein, der euch nun floß* (tramuta oggi ... nel vino che ora per voi è fluito) e ... *in das Brot, das heut' ihr speist* (... nel pane che oggi voi mangiate).

Poco felice è pure la traduzione dei celebri versi nei quali è caratterizzato Parsifal e viene annunciata l'opera sua di redenzione:

durch Mitleid wissend
der reine Tor,
harre sein,
den ich erkor.

(Sapiente per compassione, il puro folle, attendi lui che io ho scelto). La promessa al re del Gral che un puro folle, sapiente per compassione, lo redimerà, riveste in questo dramma un'importanza tutta particolare. Il Pozza l'ha tradotta come segue (libr. p. 23):

Pietà fa saggio
il puro Folle:
io scelto l'ho,
l'attendi tu.

Spiace anzitutto vedere trasformata in una proposizione *(Pietà fa saggio)* il conciso attributo *durch Mitleid wissend*. Ancor meno scusabile è poi l'errore nel quale il traduttore è incorso rendendo con *saggio* l'espressione *wissend* (sapiente).

Lo stesso attributo, *durch Mitleid wissend*, è reso nella traduzione della seconda battuta di Amfortas del I. atto (libr. p. 8) con

... *«l'Eroe pietoso»* ...

Ora, poichè l'idea indicata dal termine *wissend* non è per nulla secondaria rispetto a quella espressa da *Mitleid* ed essendo essa, anzi, parte integrante di un concetto ben determinato, la licenza del Pozza di non rendere che la seconda assume in questo caso la gravità di un errore.

Anche le didascalie non sono state rese dal Nostro con molta cura. Durante il rito che si compie alla fine del I. atto, mentre la coppa del Gral rifulge sempre più forte di una luce purpurea che scende dall'alto ...

Amfortas, con aria confortata, innalza il Gral e lo volge lentamente da tutti i lati in atto di benedire il pane e il vino

Così leggiamo nella traduzione (p. 23); ma il viso di Amfortas, mentre eleva il calice, non esprime solamente conforto, ma anche si trasfigura:

Amfortas, mit verklärter Miene, erhebt den «Gral» hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten, worauf er dann Brot und Wein segnet.

Quasi alla fine dell'atto, avendo compito il sacro rito ed essendo uscito dall'esaltazione, Amfortas china il capo e tiene la mano sulla ferita. Quanto al seguito, leggiamo nella didascalia (p. 25):

I suoi movimenti significano che la piaga sanguina di nuovo.
Lo accompagnano ancora alla lettiga ecc.

Ora, non sono i *suoi movimenti,* cioè i movimenti di Amfortas stesso, ad indicare che la ferita sanguina di nuovo, ma i gesti dei fanciulli che gli si sono avvicinati:

Die Knaben nähern sich ihm; ihre Bewegungen deuten auf das erneute Bluten der Wunde: sie pflegen Amfortas, geleiten ihn wieder auf die Sänfte usw.

Nella traduzione di questa didascalia i fanciulli non sono nominati in nessuna maniera ed è quindi impossibile dedurre che siano essi coloro che *lo accompagnano,* cioè che accompagnano Amfortas, alla lettiga.

Quanto alla cupola che sovrasta la sala del Gral e dalla quale risuonano, nell'ultima parte del I. atto, le voci dei fanciulli e dei giovani, in una delle didascalie dell'originale viene precisato che essa è assai elevata:

... eine hochgewölbte Kuppel ...

Nella versione del Pozza (libr. p. 20) si tratta invece di

... una cupola acuta ...

Riferendosi ad un accenno del Wagner nella sua relazione sulla *première* di questa sua opera[1]), il Manacorda osserva in merito che «*lo stile del tempio del Gral, secondo l'idea di Wagner, molto generico — grandiosità e semplicità cavalleresca — non accenna minimamente al gotico ... ma semplicemente una cupola alta e spaziosa*».[2])

Strano è quest'altro errore che figura nella redazione posteriore della versione del Pozza, mentre la redazione iniziale ne è esente. Si tratta della traduzione delle prime parole della didascalia che leggiamo all'inizio del III. atto:

Freie, anmutige Frühlingsgegend ...

(ameno paesaggio primaverile). Se la traduzione iniziale (libr. p. 44) è esatta

Un aperto grazioso paesaggio primaverile ...

ciò non può dirsi della traduzione che troviamo nello spartito (p. 319), poichè in essa l'aggettivo *frei* (libero, aperto) risulta reso con *montuoso:*

Paesaggio montuoso ed ameno.

---

1) *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882,* nel vol. X., p. 304 delle *Gesammelte Schriften und Dichtungen.*

2) MANACORDA: *Parsifal,* Commento p. 203.

Anche le ultime parole della versione del Pozza contengono alterazioni che certo non tornano a vantaggio delle rappresentazioni italiane.
Alla fine del dramma, mentre Parsifal si accinge a compiere il sacro rito, ecco che «dalla cupola scende una bianca colomba e si ferma al di sopra del capo di Parsifal. ... Amfortas e Gurnemanz, inginocchiati, rendono omaggio a Parsifal che volge benedicendo il Gral sulla schiera dei cavalieri adoranti»:

Aus der Kuppel schwebt eine weisse Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte. — ... Amfortas und Gurnemanz hildigen kniend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt.

Vediamo dapprima la versione iniziale (libr. p. 55):

Dall'alto una colomba scende e si posa sul capo di Parsifal, che gira benedicendo con esso i cavalieri adoranti.

A che si riferisce il pronome *esso?* Mancando nella didascalia italiana ogni allusione al Gral, non ci resta altro che metterlo in rapporto con la parola *capo*. Ora, il far sì che Parsifal benedica col capo i cavalieri inginocchiati, rende la scena alquanto strana. Quanto alla colomba che scende a volo aperto dalla cupola, abbiamo visto nel testo originale, che essa si arresta al di sopra del capo di Parsifal *(verweilt über Parsifals Haupte)*. Stando alla versione essa, invece, *si posa sul capo* di questi. Nella versione dello spartito (p. 408) l'errore è rimasto immutato:

Dall'alto una colomba scende e si posa sul cimiero di Parsifal, che incede lento e devoto fra i cavalieri prosternati.

Il Manacorda osserva in proposito: «*La discesa dello Spirito Santo in forma di colomba di panno bianco, è motivo da rendere più che giustamente perplessi registi e pubblico. Mancava ancora che il nostro Pozza la facesse posare, come un uccellino addomesticato, sull'inesistente cimiero di Parsifal!*[1])

Indubbiamente, il libretto di Riccardo Wagner ha trovato nel Pozza, per l'alta posizione che questi occupava nella stampa quotidiana milanese[2]), un traduttore di maggiore impegno, verrebbe voglia di dire, un traduttore che aveva qualcosa da perdere se si fosse diffusa la voce che la sua versione era trascurata. Ma, come s'è visto, il Pozza, non corrisponde sempre all'aspettativa che il suo nome impone, e più d'una volta riesce inferiore al Floridia, al modesto Floridia, di cui bisogna pur dire che fu il traduttore più coscienzioso e meglio preparato.

---

[1]) MANACORDA: *Parsifal*, commento, p. 229.

[2]) GEROLAMO ROVETTA: *Cinque minuti di riposo!*, a cura di PAOLO ARCARI (Baldini, Milano, 1912).

CONCLUSIONE

Se raffrontiamo i pregi e i difetti di queste nostre versioni italiane delle opere di Riccardo Wagner, il bilancio non può risultare che negativo.

Vorrei rammentare, anzitutto, che le traduzioni degli opuscoli destinati al pubblico divergono, talvolta, notevolmente dalle stesse degli spartiti.
La divergenza più appariscente riguarda l'integrità della traduzione. Questa manca, come abbiamo visto, nella maggioranza delle versioni iniziali. Quelle del *Rienzi*, di *La Walkiria* e di *Il Crepuscolo degli Dei*, ad esempio, sono ridotte di un terzo. Meno ampi sono i tagli subiti dalle traduzioni primitive delle opere *Il Vascello Fantasma, Tannhäuser, Lohengrin, I Maestri Cantori di Norimberga, L'Oro del Reno* e *Sigfrido*. Per contro sono complete, anche nelle citate edizioni popolari, le versioni del *Tristano e Isotta* e del *Parsifal*. Nella loro redazione posteriore, adattata allo spartito, tutte queste traduzioni sono integrali. In quale misura, però, siano state tali anche le singole rappresentazioni italiane delle opere del Wagner, non posso indicare. Tenendo conto che parecchie di queste opere, se rappresentate per intiero, possono raggiungere la durata di cinque ore e più, non ci potrebbe certo meravigliare il fatto che anche nei teatri italiani queste opere abbiano subito tagli analoghi a quelli che, malgrado le fiere proteste del Wagner, vennero loro apportate nelle rappresentazioni di Germania.[1])
È chiaro, d'altra parte, che riduzioni dell'ampiezza di quelle rilevate nelle traduzioni iniziali del *Rienzi*, di *La Walkiria* e di *Il Crepuscolo degli Dei* non possono non avere il deplorevole effetto di comprometterne il valore drammatico.

Riassumendo i giudizi espressi sulla cantabilità di queste nostre versioni, mi pare onesto nuovamente premettere che l'adattamento della traduzione di un testo poetico cantato al numero delle sillabe e al ritmo di ogni singolo verso dell'originale, costituisce una fatica costante e gravosa. Chi poi si proponga di accoppiare all'esatta corrispondenza formale la massima fedeltà al contenuto dell'originale, si trova a dover superare ostacoli e difficoltà spesso insormontabili. Tant'è vero che il Manacorda, allorchè si propose di tradurre le opere del Wagner rispettandone il contenuto nella più stretta misura del possibile, si vide costretto a rinunciare «*all'idea di una traduzione*

---

1) *Gesammelte Schriften und Dichtungen, Einleitung*, vol. I., pg. 3.

ritmica in corrispondenza perfetta con la composizione musicale, onde il senso poetico, e purtroppo qualche volta anche il senso comune, viene necessariamente oscurato».[1])

L'autorevole affermazione di questo grande conoscitore e perfetto traduttore wagneriano deve necessariamente indurci a usare molti riguardi nei confronti di quanti, dovendo fornirci una versione wagneriana utile ai fini dell'esecuzione musicale, si siano nel contempo sforzati di allontanarsi il meno possibile dal pensiero del Maestro.

Tali riguardi non spettano, purtroppo, alla maggior parte dei nostri traduttori. Ho fatto notare difatti che, nella loro versione iniziale delle opere *Rienzi*, *Il Vascello Fantasma* e delle quattro che costituiscono la Tetralogia, il Boito, il Giovannini e lo Zanardini non si sono molto preoccupati nè del rispetto al contenuto nè della cantabilità.

Pure difettose per ciò che riguarda l'adattamento metrico, se pur già meno slegate dalle intenzioni poetiche e drammatiche del Wagner, ci sono risultate le traduzioni iniziali dateci dal De Marchesi delle due opere *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Quanto alle versioni primitive di *I Maestri Cantori*, dello Zanardini, del *Tristano e Isotta*, del Floridia e del *Parsifal*, del Pozza, abbiamo invece notato una notevole cura della corrispondenza metrica.

Nella loro forma iniziale otto delle undici traduzioni passate in rassegna erano lungi dal rispondere alle esigenze della cantabilità; era quindi necessario rimaneggiarle nella misura in cui questa elementare esigenza era stata trascurata. Ne sono risultate le versioni che leggiamo negli spartiti e che servono nelle rappresentazioni; pur non essendo prive di contrattempi ritmici, esse si prestano effettivamente ad una degna esecuzione musicale.

Per ciò che riguarda la fedeltà delle nostre traduzioni alla rima dell'originale wagneriano, non sarebbe certo modesto esigere che essa fosse costante; spiace però doverne notare l'assenza in numerosi tratti lirici o, addirittura, la quasi completa esclusione da alcuna delle versioni.

L'atteggiamento dei nostri traduttori è stato, in merito, del tutto vario. Ho fatto notare che il De Marchesi, nella sua versione del *Lohengrin* e del *Tannhäuser*, è stato l'unico ad attenersi alla rima del testo wagneriano. Il Boito, il Giovannini e lo Zanardini, per contro, l'hanno usata o scartata a loro piacimento, senza mai preoccuparsi se i versi dell'originale erano sciolti o in rima. Nella traduzione dell'opera *Tristano e Isotta*, poi, e, ad eccezione di poche strofe, anche in quella del *Parsifal*, la rima manca completamente.

Tuttavia, se consideriamo che la rima delle nostre versioni è priva di qualsiasi valore artistico e se valutiamo il grave torto che a causa di essa ha subito la fedeltà al contenuto, non possiamo certo deplorare che per tratti più o meno ampi i nostri traduttori abbiano preferito rinunciarvi. In questo genere di versioni l'uso della rima implica più pericoli che vantaggi, tant'è

---

[1]) MANACORDA: *Studi e Saggi*, p. 143.

vero che il migliore traduttore wagneriano francese, Alfred Ernst, ebbe ad affermare: «... *non seulement la rime est une difficulté surégatoire mais presque toujours elle devient un obstacle irrédutible à la stricte fidélité, en même temps qu'une sollicitation constante à chercher des effets, des images, un style littéraire différents de ceux que l'auteur a voulus*».

Riassumiamo infine le conclusioni tratte dall'esame della fedeltà delle nostre versioni riguardo al contenuto dell'originale. Poichè i libretti del Wagner non sono per nulla privi di valore poetico e drammatico e si differenziano pertanto nettamente dall'abituale mediocrità di questo genere letterario, è evidente che il massimo rispetto del loro contenuto dovrebbe costituire per ogni serio traduttore wagneriano una necessità o, per lo meno, una doverosa aspirazione.

Ora, se valutiamo le nostre versioni in base a questo particolare aspetto, siamo purtroppo costretti a eliminare ogni qualifica che superi quella di mediocre. Nella maggioranza dei casi, anzi, anche questo modesto attributo potrebbe apparire riguardoso e generoso.

Difatti, due sole delle nostre undici versioni possono a mala pena chiamarsi sufficienti. Sono, come già ho avuto occasione di notare in altre occasioni, le due eseguite dal Floridia e dal Pozza. Confrontandole con le rimanenti, siamo indotti ad attribuire loro meriti non insignificanti; ma sono meriti, quelli della traduzione del *Tristano e Isotta* e del *Parsifal*, che non valgono a compensare la presenza in esse di errori incompatibili coi requisiti della serietà. Basti ricordare che anche al Floridia è più volte capitato di fraintendere il modo di verbi tedeschi e il significato di varie espressioni del testo originale. Se, dunque, già nelle traduzioni meno infedeli dobbiamo lamentare non solo il costante smarrirsi dell'efficacia e del colore del linguaggio wagneriano, ma spesso anche l'alterazione e la contraffazione del pensiero e dell'intenzione artistica dell'autore, che dire allora delle altre versioni che si trovano ad un livello nettamente più basso?

Spesso fece difetto ai nostri traduttori già la stessa elementare capacità di comprendere il testo wagneriano. È evidente, difatti, che nessuno di essi disponeva di una conoscenza della lingua tedesca che oltrepassasse i limiti del linguaggio comune o che non si lasciasse acquistare da un qualunque dizionarietto. Spesso, anzi, la loro deplorevole inettitudine sorgeva già di fronte ad espressioni tedesche proprie della parlata comune.

Tuttavia, l'insufficiente conoscenza della lingua tedesca da parte dei nostri traduttori e il loro imbarazzo di fronte alle arditezze del linguaggio poetico wagneriano, non bastano a spiegare tanta abbondanza di errori.

Più che della limitata capacità dei nostri di comprendere a fondo i libretti del Wagner, le loro versioni risentono del loro atteggiamento incurante e spesso quasi indifferente nei riguardi del modello. Come potremmo altrimenti spiegarci la facilità con cui un Boito, un Giovannini, un De Marchesi e uno Zanardini hanno divagato dal contenuto dei testi che si erano impegnati di tradurre? Avrebbero essi avuto il cuore di alterarlo fino all'irriconosci-

bilità se avessero sentito anche solo una parte di quel rispetto e di quel riguardo che ben merita ognuno dei libretti del Wagner? Per contro certi errori provano con tutta evidenza che qualcuno dei nostri traduttori non s'è nemmeno preso la briga di leggere attentamente il testo che stava per tradurre.

La causa principale, forse, di questo loro deplorevole atteggiamento va ricercata nel fatto che essi dovettero sentire molto meno l'impegno che ogni traduttore deve porre nel rispettare il modello che non il gusto e forse anche il vanto della propria attività librettistica. Purtroppo, però, essi non furono librettisti della levatura di un Wagner, che con tanto studio e tanta passione aveva curato il testo delle proprie opere; dovettero essere librettisti, invece, questi nostri traduttori, tanto avvezzi a comporre o a trattare testi d'opera letterariamente insignificanti, da finire col degradare allo stesso indegno livello anche i libretti wagneriani. Questo torto, a dir vero non poco grave, non è tuttavia il peggiore da essi commesso nei riguardi del Maestro. Qualcuno di loro, avendo tradotto senza studio e impegno un testo che spesso nemmeno riusciva a comprendere, arrivò al punto di compromettere nella sua versione lo stesso senso comune. Se questo torto va imputato in primo luogo allo Zanardini, anche gli altri nostri traduttori non se ne possono del tutto esentare. Abbiamo difatti avuto più volte occasione di deplorare la presenza di controsensi nelle versioni del Boito, del Giovannini e del De Marchesi, purtroppo anche quelle del Pozza e del Floridia non ne sono prive del tutto.

Indubbiamente Siegfried Wagner non dovette rendersi conto delle stoltezze e delle fatuità che, con voce magnifica e nelle immortali melodie del padre, cantavano sulle scene italiane Wotan, Sigfrido e Brunhilde, poichè allora la sua ammirazione per le prime rappresentazioni italiane della Tetralogia non sarebbe stata certamente così piena.

Non è quindi ingiustificata la proposta del Manacorda ai frequentatori delle rappresentazioni wagneriane in Italia di non servirsi di queste nostre versioni. In compenso, egli scrive, «*... il lettore che conosce il tedesco, potrà seguire a teatro punto per punto sul testo originale, senza occuparsi delle parole dei cantanti italiani; chi non lo conosce, col semplice scorrere dell'occhio, potrà, intesa la frase nella versione italiana, ritrovarla nella sua genuina espressione ritmica sul testo tedesco*».[1])

Concludo il mio lavoro citando e confermando l'augurio che questo stesso insigne germanista italiano e perfetto traduttore wagneriano ha espresso nella prefazione alla sua traduzione del *Siegfried:* «*... che testi così frequentemente fraintesi e contraffatti non abbiano ad essere più ammessi nei nostri teatri*».[2])

---

1) MANACORDA: *Studi e Saggi*, p. 144.

2) MANACORDA: *Siegfried*, prefazione. p. XVI.

BIBLIOGRAFIA[1])

A. Le versioni delle opere wagneriane

a) Le versioni italiane esaminate nel presente lavoro

Crepuscolo — *Il Crepuscolo degli dei. Terza giornata della Trilogia L'Anello del Nibelungo di RICCARDO WAGNER. Versione ritmica di* A. ZANARDINI. Milano, Ricordi, s. d.

— *Crepuscolo degli dei. (Götterdämmerung). Versione ritmica dal tedesco di* A. ZANARDINI. *Guida tematica illustrativa compilata dal Dr.* GUGLIELMO BASSI. Milano, Ricordi, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. L'Anello del Nibelungo. Trilogia. Il Crepuscolo degli dei. Terza giornata. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* A. ZANARDINI. *Opera completa. Canto e pianoforte. Nuovissime edizioni Ricordi.* Milano, s. d.

Lohengrin — *Lohengrin. Grande opera romantica in tre atti. Parole e musica di RICCARDO WAGNER. Traduzione italiana di* SALVATORE DE C. MARCHESI. Milano, Ricordi, s. d.

Maestri C. — *I Maestri Cantori di Norimberga. Opera in tre atti. Parole e musica di RICCARDO WAGNER. Versione ritmica italiana di* A. ZANARDINI. Milano, Ricordi, s. d.

— *R. WAGNER. I Maestri Cantori di Norimberga. (Die Meistersinger von Nürnberg). Opera in tre atti. Versione ritmica dal tedesco di* A. ZANARDINI. *Guida tematica compilata da* G. BASSI. Milano, Ricordi, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. I Maestri Cantori di Norimberga. Opera in tre atti. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di A. ZANARDINI. Opera completa. Canto e pianoforte. Nuovissime edizioni Ricordi.* Milano, s. d.

---

1) Per una bibliografia wagneriana ricchissima cfr. i commenti apportati da GUIDO MANACORDA alle sue undici versioni sottocitate.

Oro del Reno — *L'Oro del Reno. Prologo della Trilogia L'Anello del Nibelungo di RICCARDO WAGNER. Versione ritmica dal tedesco di* A. ZANARDINI. Milano, Ricordi, s. d.

— *L'Oro del Reno. (Das Rheingold). Versione ritmica dal tedesco di* A. ZANARDINI. *Guida tematica illustrativa compilata dal Dr.* GUGLIELMO BASSI. Milano, Ricordi, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. L'Anello del Nibelungo. Trilogia. L'Oro del Reno. Prologo. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* A. ZANARDINI. *Opera completa. Canto e pianoforte. Nuovissime ed. Ricordi.* Milano, s. d.

Parsifal — *Parsifal. Dramma mistico in tre atti di RICCARDO WAGNER. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* GIOVANNI POZZA. Milano, G. Ricordi e C., Ed. Sonzogno, s. d.

— *R. WAGNER. Parsifal. Dramma mistico in tre atti. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* GIOVANNI POZZA. *Guida tematica compilata dal dott.* GUGLIELMO BASSI. Milano, G. Ricordi e C., Ed. Sonzogno, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. Parsifal. Dramma mistico in tre atti. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* GIOVANNI POZZA. *Opera completa. Canto e pianoforte. Nuovissime edizioni Ricordi.* Milano, G. Ricordi e C., Ed. Sonzogno, s. d.

Rienzi — *Rienzi. L'ultimo dei tribuno. Grande opera tragica in 5 atti. Poesia e musica di RICCARDO WAGNER. Traduzione italiana dal testo originale tedesco di* ARRIGO BOITO. Milano, Ricordi, s. d.

Sigfrido — *Sigfrido. Seconda giornata della Trilogia L'Anello del Nibelungo di RICCARDO WAGNER. Versione ritmica dal tedesco di* A. ZANARDINI. Milano, Ricordi, s. d.

— *Sigfrido. (Siegfried). Versione ritmica di* A. ZANARDINI *con guida tematica compilata da* G. BASSI. Milano, Ricordi, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. L'Anello del Nibelungo. Trilogia. Sigfrido. Seconda Giornata. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* A. ZANARDINI. *Opera completa. Canto e pianoforte. Nuovissime edizioni Ricordi.* Milano, s. d.

Tannhäuser — *Tannhäuser ovvero La lotta dei Bardi al Castello di Varteburgo. Opera drammatica in tre atti. Parole e musica di RICCARDO WAGNER. Traduzione italiana di* SALVATORE DE C. MARCHESI. Milano, Ricordi, s. d.

Tristano — *R. WAGNER. Tristano e Isotta. Opera in tre atti. Nuova traduzione italiana in prosa ritmica adattata al testo originale tedesco da* P. FLORIDIA. Milano, Ricordi, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. Tristano e Isotta. (Tristan und Isolde). Nuova traduzione italiana in prosa ritmica adattata al testo originale tedesco da* P. FLORIDIA. *Guida tematica compilata da* G. BASSI. Milano, Ricordi, s. d.

Vascello — *Il Vascello fantasma. (L'Olandese volante). Opera romantica in tre atti. Traduzione italiana di* ALBERTO GIOVANNINI. Milano, Ricordi, s. d.

Walkiria — *La Walkiria. Prima giornata della Trilogia L'Anello del Nibelungo di RICCARDO WAGNER. Versione ritmica di* A. ZANARDINI. Milano, Ricordi, s. d.

— *La Walkiria. (Die Walküre). Versione ritmica dal tedesco di* A. ZANARDINI. *Guida tematica illustrativa compilata dal Dr.* GUGLIELMO BASSI. Milano, Ricordi, s. d.

— *RICCARDO WAGNER. L'Anello del Nibelungo. Trilogia. La Walkiria. Prima giornata. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di* A. ZANARDINI. *Opera completa. Canto e pianoforte. Nuovissime edizioni Ricordi.* Milano. s. d.

b) Le versioni italiane di Guido Manacorda

Crepuscolo — *RICCARDO WAGNER. Il Crepuscolo degli dei. Riveduto nel testo, con versione ritmica a fronte, introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. Firenze. G. C. Sansoni, 1935 *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 78).

Lohengrin — *RICCARDO WAGNER. Lohengrin. Riveduto nel testo, con versione ritmica a fronte. Introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. *Seconda edizione riveduta e aggiornata.* Firenze, G. C. Sansoni, 1940 *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 14).

Maestri C. — *RICCARDO WAGNER. I Maestri Cantori di Norimberga. Riveduti nel testo, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. Firenze, G. C. Sansoni, 1923 *(Biblioteca Sansoniana straniera).*

Olandese — *RICCARDO WAGNER. L'Olandese volante. (Il Vascello fantasma). Tradotto e illustrato col testo a fronte da* GUIDO MANACORDA. Firenze, G. C. Sansoni, 1921 *(Biblioteca Sansoniana straniera).*

Oro del Reno — *RICCARDO WAGNER. L'Oro del Reno. Riveduto nel testo, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. Firenze. G. C. Sansoni, 1923. *(Biblioteca Sansoniana straniera* n. 28).

Parsifal — *RICCARDO WAGNER. Parsifal. Riveduto nel testo, con versione ritmica a fronte, introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. Firenze, G. C. Sansoni, 1936. *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 79).

Rienzi — *RICCARDO WAGNER. Rienzi. Tradotto e illustrato col testo a fronte da* GUIDO MANACORDA. Firenze, G. C. Sansoni, 1921. *(Biblioteca Sansoniana straniera).*

Siegfried — *RICCARDO WAGNER. Siegfried. Riveduto nel testo, con versione ritmica a fronte, introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. Firenze, G. C. Sansoni, 1935, *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 77).

Tannhäuser — *RICCARDO WAGNER. Tannhäuser. Riveduto nel testo con versione a fronte. Introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. *Seconda edizione riveduta.* Firenze, G. C. Sansoni, 1938. *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 10).

Tristano — *RICCARDO WAGNER. Tristano ed Isolda. Versione col testo a fronte, introduzione e note a cura di* GUIDO MANACORDA. *Seconda edizione riveduta.* Firenze, G. C. Sansoni 1932. *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 18).

Walkiria — *RICCARDO WAGNER. La Walkiria. Riveduta nel testo, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di* GUIDO MANACORDA. Firenze, G. C. Sansoni, 1925. *(Biblioteca Sansoniana straniera,* n. 51).

c) Versioni ritmiche francesi.

Anello — *L'Anneau du Nibelung et Parsifal. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand par JACQUES d'OFFOEL.* Paris, Fischbacher, 1895.

Crepuscolo — *Le Crépuscule des Dieux. Traduction en prose rythmée exactement adaptée à la musique par* A. ERNST. Paris, Schott, s. d.; oggi: Editions Max Eschig.

— *L'Anneau du Nibelung. Le Crépuscule des Dieux. Version française de* VICTOR WILDER. Paris, Schott, s. d.; oggi: Eschig.

Oro del Reno — *L'Or du Rhin. Traduction en prose rythmée exactement adaptée à la musique par* A. ERNST. Paris, Schott, s. d.; oggi: Eschig.

— *L'Anneau du Nibelung. L'Or du Rhin. Version française de* VICTOR WILDER. Paris, Schott, s. d.; oggi: Eschig.

Siegfried — *Siegfried. Traduction en prose rythmée exactement adaptée à la musique par* A. ERNST. Paris, Schott, s. d.; oggi: M. Eschig.

— *L'Anneau du Nibelung. Siegfried. Version française de* VICTOR WILDER. Paris, Schott, s. d.; oggi: Eschig.

Walkiria — *La Walkyrie de Richard Wagner, traduction en prose rythmée adaptée à la musique. Deuxième édition, revue et corrigée.* Paris, Schott, 1896.

— *L'Anneau du Nibelung. La Walkyrie. Version française de* VICTOR WILDER. Paris, Schott, s. d.; oggi: Eschig.

d) Versione in prosa.

Chambrun — Le C.te JOSEPH DOMINIQUE ALDEBERT de PINETON de CHAMBRUN et STANISLAS LÉGIS. *Richard Wagner. Traduction avec une introduction et des notes.* Tome 1., 2. Paris, Léviz et Calman, 1895.

B. Scritti di Riccardo Wagner

Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4a edizione, 1907. 10 volumi.

Mein Leben. Von RICHARD WAGNER. München, F. Bruckmann A. G., 1911; 2 volumi.

Mein Leben. Kritisch durchgesehen, eingel. und erläutert von WILHELM ALTMANN. M. Tfln. Leipzig, o. J., 1923, 2 vol.

C. Bibliografia wagneriana

ADLER GUIDO: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. Zweite durchgesehene Auflage.* München, Drei-Masken-Verlag, 1923.

ERNST A.: — *L'Art de R. Wagner,* Paris, Plon-Nourrit, 1893.

— *Etude sur Tannhäuser, analyse et guide thématique.* Paris, Durand et Calman-Lévy.

GOLTHER W.: — *Richard Wagners Leben und Werke; in R. W.s Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden.* Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1914. Goldene Klassiker Bibliothek., vol. 10.

— *Anmerkungen und Register zu allen zehn Bänden.* Vol. 10. della sopracitata edizione.

MANACORDA G.: *La Selva e il Tempio. Studi sullo spirito del Germanesimo.* Bemporad, Firenze. 2a edizione riveduta, 1935. *Colpa e redenzione in Riccardo Wagner,* pg. 161—200.

— *Studi e Saggi.* Firenze, Felice Le Monnier, 1922. Wagneriana, pg. 63—146.

NASCIMBENI G.: *Riccardo Wagner.* Genova, Formiggini 1914. Nr. 33 della collezione «*Profili*».

NIETZSCHE F.: *Richard Wagner in Bayreuth 1876; in Unzeitgemässe Betrachtungen (Viertes Stück) mit einem Nachwort von Alfred Baeumler.* Leipzig, Alfred Kröner, s. d., (Kröners Taschenausgabe, n. 71).

NIETZSCHE F.: *Der Fall Wagner* (1888). *Einzeldruck. Zweite Auflage*, Leipzig, Alfred-Kröner-Verlag, s. d.

PANIZZARDI M.: *Wagner in Italia.* Vol. I: *Note biografiche. Seconda edizione con aggiunte.* Vol. II: *Pagine di storia musicale.* Genova, «Progresso» Arti Grafiche ed Affini di Attilio Bonaluni, 1923.

PETRUCCI G.: *Manuale Wagneriano. Quarta edizione.* Milano, Casa editrice A. Corticelli, 1938.

WIESSNER H.: *Der Stabreimvers in Richard Wagners «Ring des Nibelungen», in Germanische Studien,* Heft 30. Berlin, Verlag von Emil Ebering, 1924.

WOLZOGEN H.: *Der Ring des Nibelungen. Führer.* Leipzig, Esseger, s. d.

D. Studi sulle versioni wagneriane

WERNER R.: *Richard Wagners dramatische Dichtungen in französischer Übersetzung.* Apparso in *«Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Luisenstädtischen Realgymnasiums zu Berlin.*

I. Teil: Ostern 1901. Berlin, R. Gaertners Verlagsbuchhandlung Hermann Heyfelder, 1901.
II. Teil: Ostern 1902. Casa editrice sopracitata.
III. Teil: Ostern 1904. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1904.

E. Dizionari

Deutsches Wörterbuch von JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM. *Fortgesetzt von H. Wunderlich, K. v. Bahder,* usw. Leipzig, Verlag v. S. Hirzel, 1854.

Dizionario della lingua italiana compilato da N. TOMMASEO e BELLINI.

Dizionario universale dei musicisti di CARLO SCHMID. Milano, Sonzogno, 1916.

INDICE

pagina

VORWORT VII

INTRODUZIONE IX

RIENZI 1

VASCELLO FANTASMA 10

TANNHÄUSER 15

LOHENGRIN 21

L'ANELLO DEL NIBELUNGO 34

prologo: L'ORO DEL RENO 51

Ia giornata: LA WALKIRIA 61

2a giornata: SIGFRIDO 75

3a giornata: IL CREPUSCOLO degli DEI . 89

I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA . 105

TRISTANO E ISOTTA 124

PARSIFAL 135

CONCLUSIONE 147

BIBLIOGRAFIA 151